OSCAR BIE

Zwischen den Künsten

Beiträge zur modernen Aesthetik



BERLIN
S. FISCHER, VERLAG.
1895

OSCAR BIE

Zwischen den Künsten

Beiträge zur modernen Aesthetik.

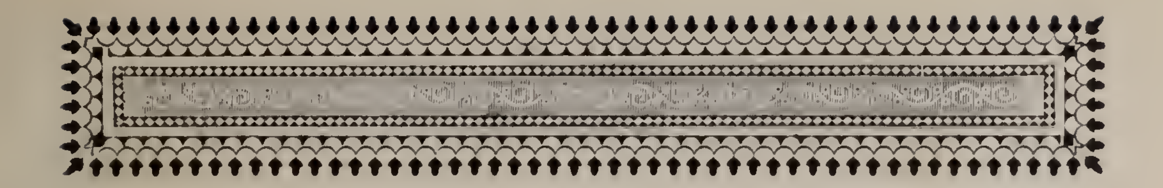


BERLIN
S. FISCHER, VERLAG.
1895

Separatabdruck aus der »Neuen Deutschen Rundschau«
S. Fischer, Verlag, Berlin.

An

Friedrich v. Hausegger.



ZWISCHEN DEN KÜNSTEN.

BEITRÄGE ZUR MODERNEN ÄSTHETIK

VON

OSKAR BIE.

I. Das Aesthetische. — II. Das Persönliche. — III. Das Intuitive.

I.

Das Aesthetische.

Zwischen den Künsten lassen wir uns nieder, — dort, wo die warme Seele des schaffenden Künstlers haucht, nicht droben im theoretischen Nebelland des Absoluten, wo kalte Begriffe an steinerne Wände genagelt werden. Die einzige Methode aller Wissenschaft heisst Gerechtigkeit, und gerecht ist es, wenn wir nach dem Wesen des »Schönen« fragen, zuerst in uns zu gehn und nach der Stelle zu fühlen, wo uns dieses Ding eigentlich sitzt, und genau da, wo wir seinen Nerv am intensivsten zucken sehn, den Finger aufzulegen. Hier allein stehen wir vor der nackten Frage, hier allein schwindet auch die geringste tückische Voraussetzung, hier allein kann ein Weg beginnen. Denn wie kämen wir sonst vor die nackte Frage? Etwa wenn wir, wie es eine ältere Philosophie that, den kahlen Begriff »Schön« einfach festpacken, schleunigst definieren und nach allen Himmelsgegenden zerpflücken, ohne überhaupt zu wissen, wie wir zu diesem Phänomen kommen, und ohne einsehen zu können, was mit der dialektischen Auseinanderlegung eines Begriffs gewonnen werden soll? Oder wenn wir, wie eine spätere Philosophie versuchte, nur immer feststellen und wieder feststellen, unter welchen und unter wievielen Bedingungen jenes rätselhafte »Schöne« auf uns wirke? Was ist es denn dies »Schöne« — ist es etwas so Absolutes, dass es für alle Menschen ein Gleiches und sofort Verständliches ist, dass es durch alle Zeitalter ein Gleiches geblieben ist, ist es denn ein mathematischer Grundsatz? Ob es in den Dingen selbst ruht, ob es nur meine Anschauungsform ist oder ob drittens den Dingen eine Eigenschaft anhängt, die zwar nicht selbst das »Schöne« darstellt, aber in mir die Empfindung des »Schönen« hervorruft, — wo fass' ichs denn

wirklich, dieses Nebelgespenst? Und, während ich sinne und grüble, verflüchtigt sich dieser Begriff immer mehr zu einem blossen Worte, einem willkürlichen Sprachgebrauch, einer unbestimmten, wechselnden, schillernden Erscheinung. Lassen wir das tönende, aufgeblasene Wort und kehren wir ein in jenes Heim, wo doch alle Wege ein- und auslaufen, wo aller Fragen Anfang und Ende ist, wo Welten geboren und vernichtet werden, ausser denen es keine zweiten Welten giebt. Wenden wir uns an den Gott, in dessen Schoss alles Suchen und Wissen zugleich ruht: an unser heiliges Ich. Vom gleissenden Worte, vom öden Begriffe gehen wir hinunter zur psychischen Thätigkeit selbst, so wie wir sie in uns vorfinden, zu jenem Verhalten unserer Seele, das sich nach dem Schönen hinwendet und das man das »ästhetische« nennt. Wo ruht es?

Wie ich mich beobachte, finde ich mich scheinbar in zweierlei Verfassung. Denn *ich* finde mich und ich finde *mich*. Das heisst, ich bin zugleich Subjekt und Objekt — ich bin ich und doch wieder ein Ding unter Vielen — ich bin Geist und Leib — ein Erkennender und ein Existierender. Diese Doppelnatur zu begreifen nennt man Philosophie, denn seit langer Zeit kommt Philosophie auf nichts anderes hinaus. Nachdem man es auf alle Weise versucht und dabei einen Geistreichtum zu Tage gefördert hatte, der bis jetzt den schönsten wissenschaftlichen Besitz der Menschheit darstellt, nachdem weder Philosophie noch Theologie, die sich auch gelegentlich damit beschäftigte, zu einem allerseits befriedigenden Resultat gelangt war, kam man weiterhin darauf, den ewigen Wiederspruch einfach eben als Thatsache, als notwendige Eigenschaft des Weltprinzips hinzustellen, und Schopenhauer war der erste, der diesen Widerspruchsgeist, wie er sich nicht bloss in unserer Natur, sondern in allem und jedem Werden zeigt, als integrierenden Charakterzug seines Weltprinzips, das er »Willen« nannte, in weitestem Umfange behauptete und klarlegte. Wozu aber ihn noch als Eigenschaft eines anderen Dinges hinstellen, wenn er so wesentlich ist? wozu ihn nicht selbst zum Prinzip erheben? Auch dieser Schritt ward gethan — von Bahnsen, einem in Pommern versteckten Philosophen, der mit seinem »Widerspruch in Wissen und Wesen« nur deswegen bisher so wenig Erfolg hatte, weil er erstens nur auf einem Gymnasialkatheder sass und zweitens eine so fürchterlich schwerfällige Ausdrucksweise hat, dass selbst seinen Gönnern das Studium seines Werks zum Martyrium wird. Aber ich gehe noch weiter. Der Widerspruch ist die grösste Wahrheit, die wir erleben, die jeder von uns erlebt, — wir kommen mit Synthesen nicht über ihn hinweg, sondern zu immer neuen Widersprüchen — wir müssen ihn als These setzen. Aber hängen wir ihn droben im absoluten Aether auf? Nein, auch er ist für mich, der ich ja als Denkender nicht aus mir heraus kann, nur eine *Form*, unter der ich die Welt sehe, sehen muss. Er ist der konkrete Ausdruck der Form der Unendlichkeit, die mir wie eine Brille vor den Augen sitzt. Ich *muss* die Dinge sehen, wie sie sich im Kreise darstellen, der Anfang und Ende auf demselben Punkt hat, der mit seinem Letzten wieder in sein Erstes zurückkehrt. Ich *muss* auch mich selbst unter dieser Form sehen. Mich selbst, als einen zunächst leiblich Lebenden, dann Erkennenden, endlich Sichselbstbewussten. Im Selbstbewusstsein ist mir nicht nur meine höchste Erkenntnis-Kraft gegeben, sondern auch die charakteristische Form meiner Menschlichkeit. Nicht

Gegensätze sind Erkennen und Existieren, nein, das Erkennen ist nur der höchste Gipfel, die äusserste Konsequenz der Leiblichkeit, wie die »Seele« der feinste Gehalt der »Materie« ist. Indem ich dies unter der Form der unendlichen Reihe auffasse, die sich selbst immer wieder beginnt wie der Kreis, lösen sich mir die Widersprüche alles Wissens und Wesens, welche ja in letzter Instanz stets als sich berührende Extreme erscheinen, unter der *Einheit einer Anschauung*, und zwar einer Anschauung, die mir durch mein eignes Ich, durch dessen Kern, durchs Selbstbewusstsein unausweichlich vorgeschrieben ist. Dieses als höchste Bethätigung des Erkennens *giebt* ihm also seine durchgängige Anschauungs*form*. Wie es uns die Dinge entweder in ihrem Fürsichsein oder in ihrem Füreinandersein erscheinen lässt, entweder als seiend — nichtseiend, als möglich — wirklich, als Eines — Vieles, oder als Ursache — Wirkung, als zeitlich Vorher — Nachher, als räumlich Vorn — Hinten, so lässt es auch das blosse wollende Sein im Gesichtskreis unseres Denkens zum Erkennen *des* Seins, das leibliche Animal zum erkennenden Animal werden — ein Prozess, den eine entwickelnde Naturwissenschaft niemals zur Genüge deutlich machen kann, weil eben hier, wie bei all den anderen ähnlichen letzten Fragen, nur die ewig gleiche Form *unserer* Denkanschauung die Erscheinung schafft und nur diese über die Mittellinie der notwendig antithetischen Glieder hinwegzukommen vermag. Auch das Gehirn hat seine apriorische Form, welche den einzelnen »Kategorien« als Gemeinsames zu Grunde liegt.

Ich will an dieser Stelle nicht länger auf die Notwendigkeit dieser Grundthese eines unendlichen Subjektivismus eingehn, aber ich musste ihre Erwähnung voraussenden — aus Bequemlichkeitsgründen. Denn wenn auch das »Denken« sich nur als letzter Ausfluss des »Seins« darstellt und ich diesen Prozess eben nur als unendlichen Zirkel begreifen kann, weil ich selbst in diesem Zirkel stecke und sonst alles in unerträgliche Widersprüche zerfallen würde, so hat sich dennoch der Erkennende vom Seienden derart emanzipiert, dass für die Untersuchung das Verhalten Jenes völlig gleichgeordnet neben das Verhalten Dieses tritt, wie sich im Kreise zwei Punkte diametral gegenüberstehen, obwohl die verbindende Linie wieder in sich zurückläuft, oder wie man von Seele und Leib sprechen kann, wenn man sich auch bewusst ist, dass die beiden im Grunde zusammenfallen. Nach ihrem Verhalten also, nicht nach ihrer Herkunft unterscheiden wir fortan in uns den Erkennenden, in der ausgeprägtesten Erscheinungsform des theoretischen Vermögens »Denkenden« genannt, und den Seienden, in der ausgeprägtesten Form des praktischen Vermögens »Wollenden« genannt.

Irgend ein Vorgang oder eine Thatsache, in mir oder ausser mir, kann mich demnach in zweierlei Weise angehn, als Erkennenden oder als Seienden überhaupt. Im ersten Fall geht eine Bewegung von mir zu dem Ding, im zweiten umgekehrt. Im ersten betrachte ich das Ding in seinem Verhältnis zu anderen Dingen, im zweiten wirkt es als Alleiniges auf mich. Da liegt z. B. der Selbstmord eines nahen Freundes vor. Ich kann mich in zweierlei Weise zu der Thatsache stellen. Entweder nehme ich sie eben einfach als Thatsache hin, bringe sie in Beziehung zu ähnlichen Fällen, wäge Prämissen und Folgen ab — kurz ich verhalte mich kalten Gemüts dazu als ein Begreifender, Erkennender, Rechnender, indem ich von dem *Begriff* zu neuen Begriffen, neuen Einheitsbildungen fortschreite, worin ja alles Denken besteht. Oder die

Thatsache des Selbstmordes afficiert mich, abgesehen von jeder theoretischen Verarbeitung, rein in meinem *Sein*, meinem Leben, meinem Wollen und Begehren. Sie erschüttert mich, sie legt mir diesen und jenen Wunsch nahe, sie offenbart sich mir in der ganzen Tiefe und Bedeutung ihres eignen Seins. Hier bin ich nicht mehr der kalte Theoretiker, sondern der warme, fühlende Mensch; ich empfinde eine Art Verwandtschaft mit dem Unglücklichen; ich gebe mich einzig und allein der augenblicklichen Wirkung der Erscheinung hin. Dort stehe ich über der Sache, hier neben ihr — dort bindet mich keine fühlende Gemeinschaft an das Ding, hier ziehen sich starke Fäden herüber und hinüber; dort bin ich ganz Kopf, hier ganz Herz. Naturgemäss geht im wirklichen Leben das praktische Verhalten dem theoretischen ebenso voraus, wie hintennach, und es entstehen öfters auch Mischungen, welche beiderlei Wirkungen vereinigen; die Untersuchung aber darf scharf trennen, was sich so deutlich von einander scheidet.

Wir lassen das theoretische Verhalten beiseite, es interessiert uns für unseren Zweck nicht. Mit dem anderen aber werden wir nicht so schnell fertig. Es kann uns in gar verschiedener Weise afficieren. Wir sahen, in diesem Falle trifft uns das Ding als Seiendes — und uns als Seiende, ohne Beziehung, ohne Verhältnis, nur im ganzen inneren Wesen. Was sind wir nun als solche Seiende? Die Kraft, welche nach unserm Begreifen die Welt und uns treibt und zusammenhält, welche das Sein ausmacht, ist verschiedenfach benannt worden, von keinem wohl treffender als von Schopenhauer mit dem Ausdruck »Willen«. Denn, nachdem wir uns daran gewöhnt haben, die Dinge etwas mehr naturphilosophisch und etwas weniger theistisch anzusehen, giebt es keine Auffassung, die unserer Stimmung besser entspräche, als diejenige, das Ursein sich als solchen Willen, als Drang, als Muss vorzustellen. Jeder, der sich selbst und der die Welt im innersten Leben belauscht hat, wird sich von der Wahrheit dieser Auffassung überzeugt haben. Sein ist Wollen. Unser Urwollen nun kann sich aber verschieden äussern. Zunächst als Individualwollen. Wie wir da in die Welt gesetzt sind, wie wir aufwachsen, wie wir erblich belastet oder erzogen sind, von uns selbst, und von Anderen, wird sich unser Wollen — bei der Verfolgung seines immanenten Zieles, der Selbsterhaltung und Selbststeigerung — in bestimmten Lust- und Unlustgefühlen entwickeln. Fühlen wir uns von einem Ding in unserer Existenz gefördert, so suchen wir in seiner Nähe zu bleiben — wo nicht, fliehen wir es. Lieben, hassen, begehren, zerstören, freudig und traurig sein, das sind die natürlichen Reaktionen unserer Individualexistenz auf die Wirkung eines Dinges, welches an unser Wollen herantritt.

Aber nur unserer *Individual*existenz. Denn wir führen noch eine zweite Existenz und diese reagiert gänzlich anders auf die Dinge. Beobachten wir uns wieder. Jener Selbstmord ist passiert, er wirkte auf mich niederschlagend, erregte ein starkes Unlustgefühl: denn durch den Verlust des Freundes, durch die unglückliche Art seines Todes, durch all die Erinnerungen, die sich daran knüpfen, fühlte ich mich in meinem Dasein beängstigt und gehemmt, fühlte ich mein Wollen unterbunden. Aber da kommt mir aus meinem tiefsten Innern ein Trost. Schon sehe ich den Fall nicht mehr vom rein egoistischen Standpunkte aus, sondern von einem mehr universalen. Es enthüllt sich mir der ganze Reiz dieser Tragik, die in dem Fall eingeschlossen

liegt. Der Schmerz verschwindet und ich bleibe in reinem Anschauen befangen. Wie wunderbar und tiefgehend ist jetzt die Fülle inneren Lebens, die mir da entgegenspringt. In ein Meer ungeahnter Wonnen tauche ich unter, bis in die kleinsten Züge durchschaue ich den Streit der Leidenschaften, tausenderlei Beziehungen und Vergleiche drängen sich vor, ein unendlich tiefes Bild einer ganzen Welt entrollt sich vor meinem Auge. Und aus dem Schmerz ist gar ein Lustgefühl geworden, ich komme von dem Stoff nicht mehr los, er schwillt in mir zu überraschender Macht, ich durchtränke ihn mit meinem eigensten Wesen und, wenn ich den Drang nicht mehr ertrage, so greife ich nach Gestaltung, nach Veräusserung, und aus dem Ereignis ist ein Erlebnis, aus dem Erlebnis ein Kunstwerk geworden.

Wo ist nun mein Individualwillen hingekommen? Dasselbe Ding, welches ihn naturgemäss mit einem Unlustgefühl behaftete, behaftet ihn jetzt mit einem Lustgefühl? Nein, es ist nicht mehr das enge Individualwollen, es ist ein anderes, erweitertes, tieferes, dessen Wachsen ich ja selbst so wunderbar fühlte. Die Linse hat sich fortgerückt und die Lichterscheinung hat sich auf den Kopf gestellt. Wie finde ich mich nun? Ein Ding wirkt auf mich in seiner ganzen Tiefe, seinem innersten Leben, seinen verwirrend reichen Beziehungen, für deren Intensität die Sprache kein Wort hat. Ich sehe dem Ding ins Herz. Aber es sieht auch mir ins Herz. Es ergreift mich an meiner Wurzel, es durchrauscht meine Nerven, es betäubt mich, es lässt mich versinken in den wonnesatten Ocean der Intuition. Und da erkennen wir uns gegenseitig, das Ding und ich, da kommen wir uns auf den Grund und gehen in einander auf wie Liebende. Wie verhalte ich mich nun zu dem Ding? Erkennend? Theoretisch? Beileibe nicht. Wollend? Gewiss, denn ich liebe ja das Ding und ich fühle ja die Verwandschaft der Geschwister, die von derselben Mutter Natur stammen, ich fühle mich ja eins mit ihm im grossen Zusammenhang des Urseins, des Urwollens. Aber als Einzelner, als Individualwesen? Unmöglich — wie könnte ich dann den Selbstmord lieben! Also als eine Art Universalwesen, als Teil des grossen Werdens, als Bruder des Dinges, als Ding neben dem Ding, nicht als der kleine Begehrende, sondern als der grosse Wollende. Und dies mein Verhalten zu dem Ding, ohne kaltes Erkennen und Denken und Sondern, auch ohne jede Möglichkeit eines kleinlichen Hasses und Unlustgefühles, dieses so ganz einzige Versenken in das reine Wesen des Dinges an sich — dies nennt man das *„ästhetische Verhalten“*.

Es ist das ungeheure Verdienst Kants, dies Wesen des ästhetischen Verhaltens zuerst und mit einer Bestimmtheit gefasst zu haben, welche die Anstrengungen derdarauf folgenden wissenschaftlichen Arbeit weit hinter sich lässt. Ist seine Einzelforschung auf ästhetischem Gebiet auch unentwickelt und durch mannigfache Unkenntnis der lebendigen Kunst getrübt, ist seine psychologische Analyse und die Beziehung, in welche er das Aesthetische, die Urteilskraft und das Gefühlsvermögen zu einander bringt, auch verwickelter, als es der einfachen Beobachtung nötig erscheinen möchte, so war doch die von ihm zuerst konsequent durchgeführte Zwischenstellung des rein ästhetischen Verhaltens zwischen Erkennen und Begehren nicht nur nicht eine Art Notbehelf, sondern von dem richtigen Gefühl eingegeben, dass wir in der ästhetischen Anschauung gleich weit von unserm theoretischen, als von unserm

praktischen Vermögen entfernt sind und doch an das Wesen beider dabei streifen — ein Erkennen ohne Begriff und ein Wollen ohne Begehren. Thut man zu dieser Entdeckung noch denjenigen Prozentsatz platonischen Denkens, wie er sich beim Griechen in der Erinnerung an die Ideenwelt, bei Schopenhauer in der Einheit des sich objektivierenden Willens aussprach, so gelangt man erst zu jener ganz gerechten Stellung des ästhetischen Verhaltens als eines Teils unseres Urseins, Urwollens. Dann rückt das Aesthetische dem Wollen näher und vom Erkennen etwas weiter ab und gewinnt so erst seine passende Beleuchtung.

Durch die Erkenntnis der ästhetischen Freiheit musste schon Kant zur Feststellung der Gesetzlosigkeit und Willkürlichkeit des Geschmacks geführt werden. Er kam mit dem Gedanken aber nicht recht auf den Grund und keiner seiner Nachfolger hat ihn weiter ausgedacht. Gerade aber die völlige Ungebundenheit des ästhetischen Verhaltens muss zu einem Grundstein der Wissenschaft gemacht werden.

Wie ich *jedes* Ding zum Gegenstand meines Begriffvermögens, wie ich *jedes* zum Gegenstand meines Individualwollens machen kann, so kann ich natürlich auch *jedes* zum Objekt meiner ästhetischen Anschauung wählen. Es ist gar kein Grund abzusehen, warum nicht in jedem Vorgang oder in jeder Erscheinung der ganzen weiten Welt in mir und ausser mir ein genügender ästhetischer Gehalt stecken sollte, der mich reizen könnte. Besteht das ästhetische Verhalten darin, dass sich mir ein Ding, ohne sich im geringsten an Vernunft oder Verstand zu wenden, bloss in seinem reinen Wesen enthüllt, so muss es ja schon darum ästhetisch wirken können, weil es eben existiert. Unterschiede können dabei nur graduell sein. Das Innere des Objekts und mein Inneres können sich aus irgend welchen Gründen mehr oder weniger gegenseitig entzünden, ich kann z. B. gerade in einer Stimmung sein, welche mir den ästhetischen Gehalt des einen Dinges ganz verschleiert, während mir der des andern völlig aufgeht, oder mir kann überhaupt ein reicher entwickeltes ästhetische Organ fehlen — aber, dass an und für sich ein Objekt ästhetisch unbrauchbar wäre, ist logisch unmöglich. In jedem Ereignis, jedem Geräusch, jeder Lichtwirkung, jeder Bewegung, jeder Form, im Himmelsblau wie im Strassenschmutz, im Fürstenleben wie im Dirnenleben liegt für den, der das Organ besitzt, ein gleicher ästhetisch verwertbarer Gehalt. Nur auf der Seite des Recipierenden und Produzierenden giebt es Verschiedenheiten der Intensität des Organs oder des individuellen Geschmacks — auf der Seite des Objekts aber sind wir jenseits von gut und böse, von schön und unschön. Es giebt nur ein »ästhetisch« — und will man dies »schön« nennen, so lasse ich das Wort gelten. Ein »schön« aber als Gegensatz zu »hässlich« oder andern relativen Begriffen sucht man hier vergebens. Warum sollte denn an und für sich der ästhetische Gehalt eines Objekts ästhetischer sein, als der eines andern? Wie könnte ein Ding in ästhetischer Hinsicht unschön auf uns wirken, wo doch alles Individualwollen ausgeschlossen ist? Hier giebt es keine Lust *und* Unlust — es giebt nur jenes mehr oder weniger intensive Lustgefühl, das uns in unserm Urwollen mit dem ästhetisch angeschauten Objekt verbindet. Man denke sich nur recht frei und schrankenlos über die Grenze unseres Individualwollens hinüber zu

dem rein ästhetischen Ding, zu seiner „Idee“, wie Plato sagen würde, man halte fest an seinem unkörperlichen „ästhetischen Schein“, wie ihn die neuere Wissenschaft erfolgreich entwickelt hat, — und man wird sich im Innersten überzeugt fühlen, dass es *Wert*unterschiede hier unmöglich geben kann. Nur Liebe blüht hier, kein Hass — nichts Hässliches, nur ein einiges Schönes.

Nur diesseits dieser Grenze, auf der Seite unserer Individualexistenz konnten die Wertunterschiede entstehen, welche man gewöhnlich mit den Nüancen von Schön und Hässlich verbindet. Denn es ist ja nur zu natürlich, dass wir Menschen mit unserem verwickelten psychischen System niemals, fast niemals imstande sind in einem rein ästhetischen Verhalten zu beharren, wie es die Theorie herauszuschälen vermag. Wenn wir einem Ding erkennend und begriffsbildend gegenüber treten, so mischt sich unversehens in diese reine Verstandesthätigkeit ein Teil ästhetischen Verhaltens. Und wenn wir begehrend oder hassend einem Objekt uns nahen, so können wir es noch weniger vermeiden, unsere ästhetische Ader ganz zu unterdrücken. Und wiederum jene Mischung kann mit dieser Mischung selbst einen Kompromiss eingehen, sodass es oft im gegebenen Moment sehr schwer wird, die Fäden auseinanderzuhalten. Während ich z. B. dieses Buch schreibe, bringe ich es — Gott sei Dank — nicht fertig, bloss als ein Theoretikus die Begriffe, mit denen ich operiere, kaltlächelnd hin und her zu schieben und wie Mosaikteile zu ordnen. Sondern ich verhalte mich zugleich auch intuitiv zu meinem Stoff, ich suche ihn in seinem innersten Wesen zu erschauen, und gelingt mir dies momentweise, so reisst es mich fort, wie einen Liebenden, und dem Herzen hat der Kopf immer wieder, nach jedem Aufatmen eines Absatzes zu sagen: Immer ruhig und klar! Du dichtest nicht, du lehrst! Und doch bin ich ja glücklich, dass es so ist. Wie könnte ich je hoffen, meinem Leser die Gedanken, die mich erfüllen, restlos zu übertragen, wenn ich nicht manchmal den Vorhang der kühlen Reflexion risse und den Blick ins Innerste zu eröffnen versuchte. Schon die absichtliche Vermeidung der kalt und trocken hingesetzten und zusammengerechneten Begriffe, die für den wissenschaftlichen Zweck genügen würde, führt ein ästhetisches Moment in das reflexive ein, das bis in die feinsten Aederchen der Darstellung einsickert. Bei dem einen ist das ästhetische Organ reicher entwickelt: er verliebt sich wild in seine Gedanken, er glüht bei ihrer Veräusserung — beim andern wieder weniger: er bleibt überlegen und kaltblütig und kann gleichzeitig, wie die berühmten Schachspieler, mehrere Begriffsoperationen vornehmen. Immer aber, das fühlt jeder Denkende, ist der kleine Zusatz von Aesthetischem, der sich in jede Reflexion zu mischen pflegt, die Rettung von tödlicher Oede, von wüstenhafter Rechnerei. Und wahrlich: wo wir nicht wenigstens ein bisschen Wollende sind, da werden wir des Daseins zu bald müde.

Nicht anders wie mit dem reflexiven Erkennen, verbindet sich die Intuition unwillkürlich — und noch viel unwillkürlicher — mit jenem individualen Wollen, das wir Egoismus nennen können. Nur Wenige mag es geben, welche imstande sind, bei allem, was sie berührt oder umgiebt, in rein ästhetischem Verhalten zu beharren, zwei Menschen, die sich um sie duellieren, rein als Dramenstoff, das Flackern der Lampe rein als malerisches Material, einen blühenden,

nackten weiblichen Körper rein als plastisches Motiv zu nehmen. Auch diese Einseitigkeit hätte etwas Furchtbares. Mehr Leute schon mag es geben, die wiederum nur egoistisch fühlen können, ohne einen Funken ästhetischer Empfindung zu haben, die in allen Fällen ihrer blinden Leidenschaft oder, insofern sie Kulturmenschen sind, den Gewohnheitsgesetzen der Moral einzig und allein gehorchen, ohne auch nur einmal ihr inneres Auge zu öffnen und die ästhetische Freiheit zu probieren. Bei den meisten geht Egoistisches, resp. Ethisches mit dem Aesthetischen so Hand in Hand, dass sie sich beide gleichzeitig fördern — aber auch behindern. Als Egoist liebe ich das nackte Weib, das meinem »Willen« wie nichts anderes schmeichelt — und als Künstler werde ich erst mich überwinden müssen, um diesen Egoismus zu unterdrücken. Als civilisierte Natur stossen mich Schmutz und Elend der niedersten Menschen ab — als Künstler darf mir, wenn es auch einen Kampf kostet, Sauberkeit und Glück nicht etwas ästhetisch Wertvolleres sein. Wie viele aber können diese Ueberwindung durchkämpfen?

Der Egoist, welcher ästhetische Anwandelungen verspürt, handelt unwillkürlich, aber auch ungefährlich. Der ästhetische Mensch, wenn er dem Egoismus sich nicht verschliesst, handelt ebenso unwillkürlich, aber ebenso ungefährlich? Die Impulse des ursprünglichen Individualwollens ruft die Aesthetik gern zur Hilfe herbei: »Dies liebe ich, dies hasse ich«. Aber sie verachtet die Gesetzbücher der »Moral«, welche der zum gegenseitigen Schutze der Menschheit begrifflich bearbeitete Egoismus ist: »Dies ist sittlich, dies unsittlich«. Und zwar aus folgendem Grunde: Unser Erkennen, unser Wollen und unser ästhetisches Empfinden sind drei gleichstrebende, parallele psychische Vermögen. Sie haben alle drei kein Ziel, sondern sie bestehen lediglich in einem Prozess, dessen innerer Drang sie nur in Thätigkeit setzt. Im ersten Fall äussert sich der Prozess durch Begriffsbilden, im zweiten durch Gefühle (Lust oder Unlust), im dritten durch intuitive Versenkung. Das sind unsere seelischen Organe. »Gut« und »Böse« sind in ihnen als Reflexbewegungen nicht gegeben. Wenn man nicht ein apriorisches sittliches Vermögen annehmen will, wozu ich mich aus Gründen der Logik und Erfahrung nicht verstehen kann, so darf man diese Pole »gut« und »böse« nur als sekundäre Erscheinungen, als Produkte des Rechen- und Willensvermögens auffassen. Das ästhetische Verhalten, als ursprüngliche seelische Kraft, ist demnach über sie völlig erhaben. Wenn man dieses rein und allgemein nimmt — woher sollte es dann *Wert*unterschiede bekommen? Nur unrein, nur gemischt mit den Nebenströmungen des benachbarten Egoismus ist es ihnen unterworfen. Möchte man das immer bedenken, wenn man vor seinen Stoff wahrhaft ästhetisch, vor das Kunstwerk wirklich als Kunstwerk hintreten will. Die Leute, ohne sich über die *Mischung* ihrer Gefühle klar zu sein, nennen die Statue einer unbekleideten Aphrodite »schöner« als die eines buckligen alten Mannes, finden eine Raphaelmadonna »schöner« als einen Rembrandtschen Fleischerladen, halten an und für sich die Göthesche Iphigenie für »schöner« als Hauptmanns Weber. Man sagt, sie verwechseln den Gegenstand mit der Kunst — ja vor Allem verwechseln sie ihren Egoismus oder ihre anerzogenen Sittlichkeitsbegriffe mit der ästhetischen Empfindung. Nicht nur vergessen sie, dass ihr Individualwollen doch nicht das des Künstlers ist, sondern namentlich, dass sich das Aesthetische durch die willkürlichen

Werte der moralischen Satzungen niemals mit Erfolg herabdrücken lasse. So erquickend es ist, wenn sich in einem grossen Menschen Reflexives, Ethisches und Aesthetisches organisch vereinen: wo wir rein künstlerisch zu empfinden haben, dürfen wir nicht durch sinnlich-egoistische oder ethisch-vorsorgliche Regungen ein ästhetisches Manko zu decken suchen.

Es ist sonach deutlich, wie die Wertunterschiede in die ästhetische Anschauung gekommen sind, die ihnen ursprünglich fremd war. Sie stammen aus dem Reiche des — reinen oder bearbeiteten — Egoismus und haben, infolge der Verwandtschaft dieser beiden Gebiete unter der Klammer des »Wollen«, leicht ihren Weg zu allerlei Associationen hinüber gefunden. Indem ich zu demselben Objekt, das ich ästhetisch erschaue, auch im gewöhnlich egoistischen Lust- und Unlustverhältnis stehe, mischen sich meine Empfindungen. Und je mehr das Objekt dies mein egoistisches Verhalten zu afficieren imstande ist, desto mehr bin ich der Gefahr einer Verunreinigung des einfachen ästhetischen Empfindens ausgesetzt. Es wird daher nicht blos die Aufgabe des Einzelnen sein, wann er wirklich den Forderungen des ästhetischen Verhaltens treu bleiben will, von allen beiläufigen, gewöhnlich egoistischen oder ethischen Regungen abzusehen, als besonders Aufgabe der ästhetischen Betrachtung und Wissenschaft, die absolute Erhabenheit des »Schönen« über jeden Wertunterschied, wie ihn nur der Egoismus erzeugt, durchaus zu betonen.

Die neuere Aesthetik hat diese beiden Dinge nicht immer genügend auseinandergehalten, sie hat dem praktischen Leben Konzessionen gemacht, wo dies Auseinanderhalten allerdings sehr selten anzutreffen ist. Was sie beackert hat, war schliesslich nur das Grenzgebiet zwischen praktischem und ästhetischem Verhalten. Wer die Aesthetik »Wissenschaft des Schönen und der Kunst« nennt und, obwohl er »schön« und »hässlich« als Gegensätze behandelt, dennoch auch der Kunst das Hässliche zuweist, thut etwas psychologisch Unfassbares. Wer überhaupt das Hässliche, das Angenehme, das Sinnliche als Unterbegriffe des Aesthetischen fasst, trägt gänzlich fremde Elemente da zusammen. Für eine reine Aesthetik können diese Untersuchungen nur den Anhang bilden. Eine reine Aesthetik wird allen egoistischen und darum ausserästhetischen Wertbegriffen fernbleiben, sie wird sich niemals in leere dialektische Spiegelfechtereien einlassen, sie wird sich hüten, Normen und Absolutismen aufzustellen, die für die Kunst bindend sein sollen, sie wird sich nicht mehr den Kopf zerbrechen über das »Naturschöne«, das »geschichtlich Schöne« und ihre Gegensätze — sie wird es selbstverständlich finden, dass wir zu Allem und Jedem in der Natur, im Leben, in der Geschichte, in uns und ausser uns in ein ästhetisches Verhältnis kommen können und dass daher die Gebiete des *Sitzes* der Aesthetik wahrlich nicht erst spezialisiert zu werden brauchen.

Sie wird ihren Ausgangspunkt überhaupt ganz wo anders finden: beim schaffenden Künstler. Muss man, um sich die Natur des ästhetischen Verhaltens klar zu machen, es nicht an seinem Gipfelpunkt aufsuchen? Aber die bisherige Aesthetik drang zu dieser ihrer Hauptaufgabe nicht genügend durch, weil sie sich zu lange mit der Erörterung ihres gemischten ästhetischen Begriffs aufhielt. Ihre Forschung blieb lange Zeit rein begrifflich, gänzlich abstrakt und konstruiert; ihre Vertreter hatten selten eine intimere Beziehung zur wirk-

lichen Kunst, fast niemals zu einer der merkwürdigsten Künste, zur Musik — und doch ist es kaum glaublich, wie ein unmusikalischer Forscher wagen kann, über Aesthetik zu schreiben. Dann kam, und das ist Fechners grosses Verdienst, eine warme psychologische Welle in die Untersuchung. Man sah ein, dass man ein Haus nicht von oben bauen könne, dass man nicht unnötig fortwährend zwischen ästhetischen Begriffen, die man sich bequem zurecht rückte, spazieren gehen wolle. Man fragte sich, wie das „Schöne" eigentlich auf uns wirke, — und dass man *uns* die Ehre anthat, uns überhaupt zu berücksichtigen, war schon ein gewaltiger Fortschritt. Physiker und Physiologen traten herzu und stellten durch allerlei Experimente fest, unter welchen Erscheinungen sinnliche Wahrnehmungen auf uns wirken — sie brachten der Aesthetik ein gesundes Material zu. Man gewöhnte sich doch daran, anthropologischer zu denken. Zuletzt dachte man sich jene Untersuchungen über den Begriff und die Arten des Schönen schon nicht mehr vom abstrakten Standpunkte, sondern fasste sie unter der Bezeichnung „künstlerische Receptivität" zusammen. Auf dieser Stufe steht Eduard v. Hartmann, und bei der Lektüre seiner Aesthetik verlässt uns wenigstens nicht das Gefühl, dass alle Erörterungen auf den empfindenden *Menschen* bezogen werden, dass der Bannkreis der Psychologie niemals ganz verlassen wird. Sagten die Alten: ich will feststellen, „wie das Schöne ist", so sagen diese Neuen wenigstens: ich will feststellen, „wie ich das Schöne empfinde". Und so retten sie, unter anderem Namen, einen grossen Teil des Vermächtnisses von begrifflichen Ausführungen des alten Idealismus. Aber es ist merkwürdig, dass sie sich scheuen, den letzten Schritt zu thun und das ästhetische Verhalten (dessen Reinheit ihnen allerdings unbekannt) an seinem intensivsten Punkte aufzusuchen, in der inneren Werkstatt des Künstlers. Das „Schaffen" war ihnen von jeher nur Anhang zur ästhetischen Lehre, und sollte ihnen Anfang sein. Es war ihnen nur eine Besonderung des ästhetischen Verhaltens, und ist doch sein Bestes. Sie trennten Receptivität und Produktivität als verschiedene Kapitel, sie sagten, das eine müsse man so gut behandeln, wie das andere. Wären sie nicht beim allgemeinen Menschen stehen geblieben, welcher wie sie rein ästhetische Anschauung mit anderen psychischen Vorgängen mischt, sondern gleich zum höchsten Künstler emporgestiegen, der der reinen Aesthetik fähig ist, so hätten sie entdecken müssen, wie Receptivität und Produktivität unmerklich in einander übergehende und gleichzeitig sich entwickelnde Phasen desselben Verhaltens sind, wie ihre Einheit gerade ein Wesentliches ist und wie das Charakteristische des ästhetischen Prozesses in einem dritten Uebergeordneten sich offenbart: in der Intuition. Die Aesthetik musste eben nicht blos aus einer Aesthetik „von oben" eine solche „von unten", sondern auch aus der „von aussen" eine solche „von innen" werden.

Wie sieht es im rein ästhetischen Menschen — ob er Künstler von Beruf ist oder nicht, bleibt gleichgiltig — aus? Der ästhetische Schein eines Objekts hat es ihm angethan. Er steht ganz unter dem Eindruck desselben. Aber dieser Schein löst sich nicht blos von den Dingen ab, um unveränderlich und ewig gleich in alle ästhetisch empfänglichen Seelen einzugehn. Nein — als Schein ist er immer ein anderer, immer ein subjektiver, ein individueller. Im Grunde genommen kommt er ja garnicht unaufgefordert zu mir, sondern ich rufe ihn, ich

locke ihn heraus. Er würde mich nicht treffen, wäre ich nicht vorbereitet, und ich würde ihn nicht holen, wenn nicht meine ganze Natur danach drängte. Es ist wie mit den Infektionskrankheiten, die aus dem Zusammenwirken der infizierenden Keime und der individuellen Beanlagung erwachsen — das eine ohne das andere macht es noch nicht. Hat er mirs nun angethan, so komme ich nicht mehr von ihm los. Er hypnotisiert mich gegen die andere Welt, gegen die anderen Empfindungen. Ich verliebe mich wahnsinnig in ihn — das Lustgefühl entwickelt sich. Auch diese Liebe ist nur eine Art höherer Egoismus. Denn niemals würde ich die betreffende ästhetische Idee so lieben können, wäre sie mir nur ein Fremdes, Aeusserliches und nicht ein Stück von mir selbst. Sobald sie in meine Seele taucht, gewinnt sie Leben — aber individuelles Leben. Sie hüllt sich in die bestimmte Atmosphäre meiner Subjektivität, sie durchsetzt sich ganz und gar mit meinem eigensten Ich. Die Mischung wird eine völlig chemische, ich kann nicht mehr auseinanderhalten, was ihr — was mir zufällt, auch ihr kleinstes Molekül zeigt schon diese Mischung. Darum liebe ich sie so wahnsinnig, wie ich im Weibe eben das bestimmte Menschenweib lieben muss, das Fleisch von meinem Fleische ist. Und der höchste Moment dieser wachsenden Liebe heisst: Befruchtung. Hier gebe ich mich der Idee und giebt sie sich mir ohne jeden Rückhalt hin. Aus der Conception wächst das Werk. Es lässt mich nicht frei, bis es heraus ist. Ich will es sehen, wie es sich in der Wirklichkeit macht, ich will greifen, was die Frucht meiner Liebe ist. Und nun ruht meine Liebe auf diesem Kind. Um das Kind dreht sich für mich die Welt und immer wieder befühle und beschaue ichs und kanns nicht satt bekommen. Die Leute verstehen nicht, wie dies Kind mein Alles sein kann. Sie haben ihre eigenen Kinder und Lieben. Nur zögernd lasse ichs in die Welt hinaus. Wozu auch? Die Anderen sehen nicht das Ich, welches darin zittert, sie sehen nur die kalte Sache. Kann mein Kind den Anderen Freude machen und den Geist erheben — so mag es gehn, aber gewagt ist der Versuch.

Brauche ich noch näher auf die schlagende Parallele des ästhetischen und des geschlechtlichen Lebens hinzuweisen? Die einzelnsten Punkte zu verfolgen? Und welche überraschenden Resultate würde ein Vergleich mancher grossen Künstler in geschlechtlicher und ästhetischer Beziehung erzielen, wenn die Sitte nicht ihren Schleier über diesen wichtigen Gegenstand breitete!

Der Schritt von der Receptivität zur Produktivität ist also kein Schritt. Produktiv bin ich schon bei der ersten Reception, da sie notwendigerweise subjektiv ist, da ich von meinem Ich schon dazu thue. Könnte man in die Seelen schauen, wie das einfachste ästhetische Objekt, wie die grünen Blätter vor blauem Himmel, sobald sie wirklich ästhetisches Leben gewonnen, verschieden sich wiederspiegeln, so würde man erkennen, wie nicht bloss das Bild und Objekt, sondern auch das Subjekt, der Spiegel das Wesen der ästhetischen Idee ausmachen. Es ist ja ihre Natur, ein Wiedergespiegeltes zu sein. Wo also Receptivität und Produktivität gleich von Beginn an sich notwendig ergänzen müssen, da erklärt sich die ganze Entwickelung des ästhetischen Verhaltens bis zum fertigen Kunstwerk als eine mit denselben Faktoren stetig wachsende Reihe, nicht als ein plötzliches Umschlagen ins Gegenteil, als ein Umschlagen des Nehmens in das Geben — woher sollte n

denn der Ruck dazu kommen? Nicht einmal in einer Verschiebung besteht diese Entwickelung — einem Kräfteausgleich des receptiven und produktiven Moments, in einem *Mehr* des Objekts bei jenem und einem *Mehr* des Subjekts bei diesem. Das ästhetische Verhalten auf seiner Spitze giebt dem einen Faktor nicht mehr, um dasselbe Quantum dem andern zu nehmen, — es giebt *beiden* mehr. In diesem Augenblicke des höchsten ästhetischen Wollens ist sowohl mein Ich am intensivsten, als das Objekt am allertiefsten ausgehohlt und angeschaut. In einer gegenseitigen Entzündung von Subjekt und Objekt besteht die Bewegung, mit dem einen wächst das andere und das Entstehen des konkreten Werkes ist nicht de facto, sondern nur graduell verschieden von der ersten ästhetischen Stimmung, in der es empfangen wurde.

Freilich liegt der Gipfelpunkt des ästhetischen Verhaltens notwendigerweise in der Unendlichkeit. Es giebt nicht nur einen Uebermenschen, sondern auch einen Ueberkünstler — und diesem nahe zu kommen auf dem geradesten Wege wird das Ziel aller Schaffenden sein. Denn zu Fleisch werden *kann* er nicht. Der ästhetische Gehalt eines Objektes ist so unerschöpflich wie die Intensität meines ästhetischen Empfindens, und die Zahl der ästhetischen Anregungen ist so unendlich wie die Zahl der empfangenden Individualitäten. Eine Permutation von unendlichen Reihen kann aber selbst erst recht niemals ein Ende finden. Die Geschichte giebt den besten Beweis dafür. Da suchen die Menschen nach den malerischen Qualitäten der Dinge — sie finden die Contur, die Farbe, die Harmonie, das Licht, Lokaltöne und Reflexe, die Luft und immer wieder neue Qualitäten, die unbemerkt in der Natur ruhten, bis sie eine geniale Individualität trafen, an der sie sich entzündeten. Wie viel solche Qualitäten ruhen nun noch, die auf ihre Individuen als Entdecker warten! Unter den Millionen hat sich niemals dasselbe Individuum wiederholt und hat sich darum auch niemals dieselbe malerische Anschauung wiederholt. Eher können zwei Blätter des Baumes mikroskopisch gleich geraten, als zwei ästhetische Individualitäten. Unendlich tief und unendlich zahlreich geben sich die ästhetischen Ideen. Oberflächlich schöpfe ich zuerst ihren malerischen Rahm ab. Aber mit meiner Tiefe wächst auch ihre. Ich steige unter die Oberfläche herab. Ein ungeahntes Spiel von verwirrend reichen malerischen Qualitäten überrascht mich da. Je intuitiver ich dem Ding gegenübertrete, desto gesättigter wird dieser Reichtum. Niemals kann ich an das ideale Ziel seiner völligen Ausschöpfung gelangen, aber gern werde ich eine Stufe der Intuition erreichen, die mich zur ästhetischen Reife und Unbefangenheit führt. Jeder Schaffende fühlt es, wie er auf diesen Punkt hinrückt, wo das Objekt sich in seinen Adern und Blutgefässen offenbart. Jeder Künstler geht den Weg von der Oberfläche zum Kern, von der Haut zu den Adern, vom äusseren Schein zur inneren Gesetzmässigkeit, vom grossen Ganzen zu den charakterisierenden Einzelheiten. Er spürt dem Organismus des Dinges, seiner geheimen Anatomie nach. Er sieht freilich, wie sich das Ziel mit seinem Wollen immer weiter rückt, wie es ein Ende nicht geben kann für sein Eindringen. Aber doch kommt ihm an bestimmten Stellen das Gefühl, dass die Frucht reif sei, dass er genug habe. Diese Momente sind die Coincidenz seines ästhetischen Ich mit dem

ästhetischen Gehalt der Dinge. Sie haben sich am gleichen Wegstein gefunden und ihr Werk zeugt von dieser Harmonie der gleichgestimmten Eltern. Gleich, ob Malerei, ob Poesie, ob Musik, immer ist es die unendliche Tiefe des ästhetisch wirksamen Stoffes und die unendliche Tiefe seiner aussaugenden Individualität, die den suchenden Künstler bezaubert. Da will ich mich in den lyrischen Stimmungsgehalt einer Situation, da in die Charakteristik einer Figur versenken, da will ich den musikalischen Nerv einer Empfindung blosslegen. Ich selbst rücke nach meinen Fähigkeiten bis an eine gewisse Grenze, die ich in den Momenten des ersten Schaffens vielleicht für die letzte halte. Ein Anderer kommt, der weiter gesehen, tiefer gefühlt, anschaulicher empfunden hat. Er offenbart mir, wie nahe meine Grenze noch lag. Sah ich nur von einer Seite, sieht er rund und allseitig — fühlte ich nur mit einem Gefühl, steht ihm ein grösseres Stimmungsregister zu Gebote — glaubte ich für Originalität halten zu müssen, was doch nur Tradition war, zieht er plötzlich einen Schleier vor neuen Geheimnissen weg, die niemand ahnte. Aber hinter diesem Schleier steigen schon wieder neue auf und immer neue — ein Meer von Unendlichkeit. Wer, den ästhetische Empfindung beseelt, hat diese Gefühle nicht durchgefühlt? Wer ist sich nicht völlig eins über diesen engen Zusammenhang der wachsenden Intensität des *individuellen* Empfindenkönnens und der wachsenden Anschaulichkeit des ästhetisch empfundenen *Objekts?* Wer, der den Bahnen des Genies folgen kann, weiss es nicht, wie diesem nach dem Reissen des Schleiers der Tradition die Flut neuer Nüancen entgegenspringt, deren Einheit ihm seine Individualität zusammenhalten hilft?

Nur die Grade der Intensität des intuitiven Fühlens und die Grade der Anschaulichkeit des äusseren Darstellungsvermögens machen die Stufenleiter künstlerischer Grösse. Wer, *selbst* am tiefsten, den *Dingen* am tiefsten auf den Grund fühlt, der ist der grösste Künstler — und ist auch immer dafür gehalten worden. Die Art seines Gegenstandes, die Form seiner Behandlung sind dabei von sekundärem Wert — für die reine Aesthetik überhaupt von gar keinem Wert. Ist er wahrhaft gross, so sanktioniert er die Form, so adelt er den Gegenstand. In allen Künsten ist das innere Erschauen, das warme Durchfühlen Nerv und Kraft. Die Vorstellung eines Gottes als Weltenschöpfers ist nichts anderes als das Ideal des intensivsten Künstlers. Wie dieser Gott nicht diese und jene Seite der Welt schafft, nicht aus Beobachtungen und Begriffen ein geschicktes Theaterstück zusammenkonstruiert, sondern mit einem Schlage das Ganze hinstellt mit seinen Kreuzungen, Schattierungen, Gegensätzen, mit seinem Widerspiel von tausend Kräften, die sich doch in der Ordnung zusammenfinden, mit seiner runden, unendlich mannigfaltigen Wirklichkeit, so gebiert auch der wahre Künstler aus seinem Innern eine gleiche runde Natur, die uns überzeugt, weil sie lückenlos fungiert, die uns begeistert, weil sie restlos erschaut ist. Was hier im Künstler vorgeht, ist selbst ein Naturwirken, ist das tiefste Erscheinen seiner Urnatur, ist eine Fortsetzung der Schöpfungsthätigkeit jenes Gottes. In den Augenblicken der höchsten Verzückung ist er blind und taub für die Umgebung, ist er nichts als Muss, als Drang, als Gebären. In ihm wirkt eine Urkraft, deren er sich nicht klar bewusst ist, in ihm vollzieht sich ein geistiger Zeugungsprozess, dessen willenloses Werkzeug er ist

— willenlos, insofern wenigstens sein individuales Wollen dabei zurücktritt und nur jenes universale, naturgemeinsame wirkt, dessen Lustempfindung schon der Ekstase sich nähert. Und thatsächlich führt dieses naturhafte Unbewusstsein der Triebkraft zur Erkenntnis des wahren Sitzes ästhetischer Empfindung. Denn weit entfernt, etwas Mystisches darin zu sehen, dass ausser unserem wachen Bewusstsein, wie es sich im gewöhnlichen Vorstellungsleben abwickelt, in uns noch ein Anderes, Unbewusstes ruhe, welches seine eigene Vorstellungswelt habe, wird man sogar durch allerlei Thatsachen der Beobachtung auf ein solches Traumbewusstsein hingeführt. Der Traum selbst — wie giebt er uns doch, völlig unabhängig von den Gesetzen der wachen Logik und dabei in sich nicht minder logisch, herrliche Bilder, ungeahnte Vorstellungsreihen, überraschende Associationen, deren Kühnheit und Freiheit sich kaum vor das helle Licht des Tages wagen würde. Die Hypnose und der Somnambulismus — wie beweisen sie doch die Existenz eines Traumbewusstseins, das durch äussere Einflüsse erweckt wird und ohne eine Ahnung des wachen Bewusstseins seine Thätigkeit vollführt. Und der Wahnsinn? Tritt das Traumbewusstsein über die Schwelle, mischt es sich mit den Vorstellungen des anderen Bewusstseins, ist die Fähigkeit verloren, zwischen diesen und jenen Vorstellungen zu unterscheiden, — dann bricht er herein, sich quälend mit der Vereinigung von Widersprüchen, die zu trennen die Kraft fehlt, hell auflachend in der Narkose vor einem Dämmerbild, auf dem diese wilden Widersprüche zu tanzen scheinen. Zieht das wache Bewusstsein ein wenig straffer an — und der Künstler steht vor euch, dem sich die innere Welt in tausend Gestalten und in tausend Farben drängt, immer klarer, immer anschaulicher, bis er sie schildern kann, bis er sagen kann, was ihm sein tiefstes Nachtbewusstsein offenbart.

Warum sind Künstler abergläubisch? Weil sie wissen, was an dem Aberglauben wahres ist, weil sie den Ahnungsinn erfahren haben. Sie träumen, sie erschauen seiende Dinge — die mit dem zweiten Gesicht behafteten, die Propheten, erschauen künftige Dinge. Die Künstler sind die Propheten der Gegenwart und die Propheten die Künstler der Zukunft. Seitdem man das Schaffen des Künstlers beobachtet, seitdem man nicht mehr an einem zweiten Gesicht mit zutreffender Prophetie zweifelt, ist man jenem unserm innersten Kern nahe gerückt, in welchem gleichsam in nuce das Weltbild in seiner Ganzheit und Notwendigkeit ruht. Ein noch unerklärtes Band knüpft dieses Tiefste an das Innerste der Welt. Was wir mit wachem Bewusstsein niemals ausgeklügelt hätten, erschaut das Traumbewusstsein in voller Klarheit; was unser armer Verstand niemals begreifen würde, schliesst jenes mit leichtem Schlüssel auf. Viel Schwindel und Gewinnsucht hat sich um die spiritistischen Beobachtungen angesiedelt. Sollten wir es erleben, dass die kühle Wissenschaft endlich diesen Dingen noch mutiger und entschlossener auf den Leib rückt, so werden wir auch erfahren, wie das, was so mystisch scheint, sich auf die einfachste naturwissenschaftliche Weise erklärt und ohne jede Schwierigkeit mit den bisher erforschten Thatsachen vereinigt. Dann wird man begreifen, wie es möglich sein kann, dass in einem lebhaften Traumbewusstsein die Welt, wie sie ist und wie sie wird, sich restlos offenbare, und dass ich dann nichts zu thun brauche, als diese Daten des Traumbewusstseins dem wachen Bewusstsein zuzuführen, um

künstlerisch oder prophetisch zu wirken. Vor der Hand genügt es, den innigen Zusammenhang zu betonen, in dem das Traumbewusstsein mit dem Willenstriebe steht, der die Welt forttreibt. Hier öffnet sich gleichsam ein Blick in den Abgrund, der zwischen dem Ding an sich und uns klafft. Wie schon Kant gefühlt hat, geht vom Reiche der Aesthetik die Brücke hinüber ins unbekannte Land. Es ist, als ob im Traumbewusstsein die ganze Mitgift der Natur eingeschlossen liege, die sie uns Menschen als Ausläufer der natürlichen Descendenz gab. Hier sitzt der Nerv unseres Lebens — das Wollen, hier sitzt unsere tiefste Weisheit, die innerlich gefühlte Verwandtschaft mit der Wesenheit der Dinge. Ein höchstes Wollen und ein höchstes Wissen; und das höchste Produkt die Kunst.

Ist aber diese Kunst (und am meisten da, wo sie am intuitivsten, am intensivsten und also am produktivsten ist) die letzte und feinste Spitze des zuckenden Nervs, der die Natur treibt und zusammenhält, so darf die Aesthetik keinen andern Weg nehmen, als den von innen — von dem Punkte aus, wo sich das ästhetische Verhalten in der ungebundensten Produktivität als in seiner reinsten und höchsten Wesenheit kundgiebt. Freilich verschieben sich dann die Gesichtspunkte. Dem subjektiven Faktor wird eine weit grössere Bedeutung eingeräumt. Gesetzgeber sind nicht mehr absolute Dogmen, sondern überzeugende Thaten eines intuitiven Genies. Nicht nach Zweck, Form und Gegenstand, sondern nach Triebkraft und Intensität richtet sich der Massstab der Grösse und Bedeutung. Unendlich ist das Bereich ästhetischer Motive, unendlich die Brechung in den Individualitäten. Aber wer fühlt nicht, wie solche Aesthetik von Innen mit ihren notwendigen Folgerungen dem modernen Empfinden, dem modernen Können entspricht und das in Begriffe zu bringen sucht, was die Freiesten von uns alle in sich tragen?

Die Aesthetik von Innen ist ja zudem nicht heute plötzlich erfunden worden, sie hat sich langsam vorbereitet, wenn sie auch oft ihr Material unter missverständlichen Gesichtspunkten herbeibrachte. Ueberall, wo die Aesthetik psychologisch ward, rückte sie unserm Standpunkt ein Stück näher. Bei den beschreibenden Aesthetikern der Shaftesburyschen Epoche (vergl. H. v. Stein, Entstehung der neueren Aesthetik), bei den Gefühlsästhetikern der Genieperiode (vergl. Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie I) findet der moderne Forscher vielseitiges sympathisches Material. *Eine* Linie aber wollen wir verfolgen, die sich für unsere Auffassung besonders fruchtbar erweisen sollte. Sie setzt merkwürdigerweise gerade bei *dem* Philosophen ein, welcher von der Psychologie der Aesthetik selbst keine Vorstellung hatte und welcher sogar die Kunst verachtete, obwohl er selbst ein grosser Künstler war, — dem verworrenen Mischer ethischer, theoretischer, ästhetischer Dinge, Plato. Plato dichtete, als ob unsere Abstraktionen nicht das geistige Resultat unserer psychischen Vermögen, sondern ein wirklicher Himmel voller realer Ideen wären, der auf die Erde und das Menschenwerk verachtend niederblickt. Aber, indem er unter diesen Ideen nicht eben etwas anderes verstand als das innerste Wesen, den ästhetischen Gehalt der Dinge, und indem er unsere Seelen wie durch eine Erinnerung mit diesem Ideenreiche verknüpfte, aus dem sie wie gefallene Engel stammten, umkleidete er nur die wahre Natur des

ästhetischen Verhaltens, dessen innerlich gefühlte Realität ihm den Anlass gab zu solcher Denkweise. Mit der ungeheueren Bedeutung, welche der platonische Gedanke für das Menschengeschlecht hatte, mit der allmählichen Entwickelung, die er in seiner wandelbaren Natur durchmachte, verknüpft sich eng die Geschichte der langsam erwachenden Erkenntnis von Sitz und Art unseres ästhetischen Vermögens. Die Vorstellung, dass unsere Seele, wann sie sich zu intuitivster Reinheit erhebt, den innersten Kern der Dinge erschaut, mit dem sie ein geheimes Band vereint, hatte Wurzel geschlagen. Wer erst einmal ein unklares Gefühl, das jedermann empirisch in sich beobachtet hat, in feste begriffliche Form bringt, dessen Wort schlägt Millionen Saiten an und kann nicht mehr verklingen. Die erste Stufe bestand darin, dass der subjektive Gehalt jener Seelenerinnerung noch stärker hervorgehoben wurde, als es bei Plato geschehen. Dies thaten die Neuplatoniker und ihr Anhang, welche dadurch für die Geschichte der Aesthetik von einschneidender Bedeutung geworden sind. Schon Plato hatte begonnen, das eigentümliche Wesen der Mania genauer zu beobachten, in der er etwas Göttliches verehrte und das er über die menschliche Besonnenheit, sagen wir über das wache Bewusstsein stellte. Da er aber noch gänzlich in dem schiefen Begriff der ästhetischen Thätigkeit als einer nachahmenden befangen war, konnte er nicht recht die Vermittlung zwischen dieser und der Mania herstellen. Erst als die Neuplatoniker auf die Einseitigkeit der Nachahmungstheorie hingewiesen und die Phantasie, die Einbildungskraft, das Ich im Künstler zur Geltung gebracht hatten, war der Weg geebnet zum Verständnis des Begeisterungsfaktors, des Willenstriebes in der künstlerischen Thätigkeit, und war der Anfang gemacht, den Schwerpunkt des ästhetischen Verhaltens von der metaphysischen, abstrakten Seite mehr nach der psychologischen, subjektiven Seite zu verschieben.

Als durch die Weltanschauung der neuen Zeit diese Verschiebung der Basis des ganzen Denkens nach der anthropologischen Seite hin im grossen Maassstabe vollzogen war, schlug der platonische Gedanke an zwei Stellen fruchtbare Wurzel. Einmal bei Schelling mehr im theistischen Sinn, dann bei Schopenhauer mehr im naturwissenschaftlichen Sinn. Man hat es heut leicht, über Schellings Phantasterei und Offenbarungsduselei zu spotten, aber es wäre ein Irrtum zu meinen, dass Schellings überschwengliche Ansicht vom Wesen der Kunst so ganz und gar bloss Schönrednerei sei und nicht auf wirklichen, tiefinnersten Gefühlen beruhe. Im Gegenteil, in manchen Punkten ist keiner der Wahrheit so nahe gekommen als er. Aehnlich wie bei Plato, dessen Wiedergeburt er war, ging sein Sinnen aus von den an ihrer Wurzel erfassten Wahrheiten unseres Seelenlebens, schlug aber auf dem Wege um in Hypostasen von Abstraktionen, wie sie nur der Dichter hinstellen darf. Aehnlich wie bei Plato ist auch seine Auffassung der ästhetischen Thätigkeit als einer Art Wiederherstellung der gereinigten Urbilder durchdrungen von dem Gefühl unserer eigenen innersten Gemeinschaft mit dem innersten Wesen der Dinge, jedoch ebenso durchsetzt von der falschen Ansicht, als müssten wir die Dinge erst idealisieren, ehe wir ihnen den ästhetischen Gehalt abgewinnen können. Nicht reinigen aber, sondern vertiefen — nicht verwaschen, sonden zergliedern — nicht idealisieren, sondern individualisieren, nicht subtrahieren, sondern addieren: dies ist unser ästhetisches Ver-

halten. So kam es, dass Schelling in Winckelmann, dem Verkünder der praktischen Idealisierungslehre, einen wahren Gott sehen musste. Worin er moderner war als Plato, ist nicht bloss die Wendung von der Verachtung der Erde und der Kunst zur Schätzung des Künstlerischen als höchster menschlicher Thätigkeit, sondern im Zusammenhang damit seine gleichwertige Betonung des subjektiven Faktors im ästhetischen Triebe. Wie er in der Natur mit so kernwahrem Gefühl eine Entwickelung des Objekts zum Subjekt, der Materie zum Selbstbewusstsein sieht, so dringt er andererseits auf die Anerkennung der menschlichen Freiheit, umgekehrt vom Bewussten zum Unbewussten, vom Subjekt zum Objekt fortschreiten zu können. Wie sehen wir hier wieder nichts anderes, als unsere apriorische Notwendigkeit, die Dinge unter jener Kreisform mit diametral entgegengesetzten Fixpunkten zu betrachten, die wir oben näher entwickelten! Wenn Schelling den ästhetischen Menschen an den Schnittpunkt jener beiden Reihen Unbewusst-Bewusst und Bewusst-Unbewusst stellt und in seinem Verhalten, in den Eigentümlichkeiten, die es begleiten, und in der Befriedigung, die das Schaffen gewährt, die Lösung eben jenes Widerspruches, des tiefsten Widerspruchs unserer Doppelnatur erblickt, so thut er nichts anderes, als einen philosophischen Ausdruck im Geschmacke seiner Zeit für die Wahrheit des Gefühls finden, dass wir, wenn die ästhetische Stimmung über uns kommt, zugleich unserem Unbewusstem, das uns mit der Natur zusammenhält, und unserem Bewussten, das uns als menschlich freie Individuen hinstellt, folgen, und dass eben in der Gleichzeitigkeit und gegenseitigen Durchdringung jenes Traum- und dieses wachen Bewusstseins das Wesen unseres künstlerischen Thuns besteht. Finden wir also hier nicht die Grundwahrheiten der Aesthetik bereits deutlich durchschimmernd?

Hatte Schelling den Strang, welcher uns in unserer unbewussten Sphäre mit der Natur verbindet, bei seiner begeisterten Höchstschätzung des ästhetischen Verhaltens direkt mit der Gottheit als einem unbekannten Wesen verknüpft, dessen wir in den Momenten äusserster künstlerischer Verzückung gleichsam inne würden, so dachte Schopenhauer in diesem Punkte bedeutend naturwissenschaftlicher, organischer, einheitlicher. Und dadurch rückte er der Sache um ein grosses Stück näher. Er lässt uns nicht mit einer Gottheit, die wir nicht begreifen, zerfallen, um nur im Augenblicke ästhetischer Wirksamkeit ihr wieder die Hand zu reichen. Für den nervus der Welt einschliesslich Menschen, so wie er uns erscheint, nimmt er den Ausdruck Willen, weil uns dieser von eigener Beobachtung am verständlichsten ist. Dieser Wille gelangt auf seinen Objektivationsstufen zu den Ideen, und unsere reine Anschauung dieser Ideen in ihrer ganzen grossen Reihenfolge von den Naturkräften bis zu den äussersten Individuationsstufen ist das ästhetische, das die Kunst begründende Verhalten. Das ist wieder platonisch verworren — und auch Schopenhauer hatte zur wirklichen Kunst kein sehr intimes Verhältnis —, aber es ist eine neue Form, in welcher der platonische Gedanke auftritt, eine einheitlichere. Nun ist kein Bruch mehr zwischen drüben und hüben, nun ist das Aesthetische selbst ein Teil der allgemeinen Descendenz. Der Wille, der die Natur durchrollt, derselbe Wille treibt auch in uns das Vermögen, durch welches wir uns zu den Ideen erheben, durch welches wir künstlerisch fähig werden. Unser ästhetischer Prozess wird ein

Wollen, in welchem der innerste Nerv des Universalwollens zuckt. Schopenhauer verfolgte diesen Willen auf naturwissenschaftlichen Pfaden. Er entdeckte die innere Kraft derselben Entwicklung, die Schelling als von aussen sah und das Werden des Unbewussten zum Bewussten nannte. Darum achtete Schopenhauer auch zuerst auf die Merkmale, welche in unserm dunkelsten Innern auf jenen Zusammenhang mit den innersten Wesenheiten der Dinge hinweisen. Er zog das Traumphänomen heran, wo unbewusste und doch einheitliche Welten uns überraschen. Er wies auf den Ahnungssinn, auf die Erscheinung des zweiten Gesichts hin, wo wir aus einem tiefen Spiegel unbekannte Vorgänge ablesen. Er verglich Wahnsinn und Genie, die so scharf, aber schmal getrennt sind. Er glaubte in der Musik, die ihm freilich in ihrem konkreten Wesen unbekannt war, das unbehindertste, nächstkommende Erschauen der innersten Welt zu sehn. Er verschaffte so treffliche Anregungen, neues Material für den Aesthetiker von innen, aber selbst that er den Blick in die tiefste Künstlerseele so wenig, dass er sogar am entgegengesetzten Ende anlangte. Denn sein Wille, auf der höchsten Spitze der intuitiven Anschauung, in schleierloser Selbsterkenntnis angelangt, begeht den unbegreiflichen Fehler, sich zu verneinen. Er glaubt sich zu diesem Schritt gezwungen, um frei von sich, das heisst frei von egoistischen Gefühlen ganz in nirwanahafter Anschauung stehen bleiben zu können und so den Dingen auf den letzten Grund zu kommen. Handelt es sich um unser theoretisches, begreifendes Vermögen — gut, dann möge seine Reinheit, seine Ataraxie, seine Egoismusfreiheit das Ziel bleiben. Aber ist jene willenlose letzte Anschauungsreinheit des Schopenhauerschen Weisen nicht diejenige des ästhetischen Verhaltens? Ist ihr Durchbohren der Dinge bis auf den innersten Grund, ohne egoistisches, ohne begriffsbildendes Interesse nicht die wahrste Intuition? Niemals aber wird diese mit Willensverneinung enden. Hätte Schopenhauer tiefer in den schaffenden Künstler blicken können, er hätte sich überzeugen müssen, wie mit dem ästhetischen Verhalten der Strang des Willens nicht dünner wird bis zum Reissen, sondern stärker bis zur blinden Leidenschaft. Ein merkwürdiges Verhängnis, dass gerade er, der den Willenszusatz im ästhetischen Anschauen anerkennen musste, zuletzt den Willen gegen die Intuition niederdrücken sollte! Was ist sein höchster Anschauender anderes als ein höchster Künstler, dem das heilige Blut des Willens aus den Adern gezogen ist — als ein steter Rezeptiver, der niemals zur Produktivität schreitet — als ein Sammelbecken von unendlicher Grösse, das zu ewiger Individualitätslosigkeit verurteilt ist? Ein Ding ohne Ich? So wahr aber eine ästhetische Empfindung ohne persönliche Basis, eine Intuition ohne individuelle Färbung ein Unding ist, so wahr müsste dieser Weise an seiner inneren Unmöglichkeit sterben. Das Essen wird ihm reichlich zum Munde eingeführt, während er gleichzeitig den letzten Blutstropfen verliert.

Schelling hatte auf die eigentümliche Mischung des ästhetischen Verhaltens aus bewussten, freischaffenden und unbewussten, naturverwandten Elementen hingewiesen — Schopenhauer hatte die Symptome für eine genauere Bestimmung dieser unbewussten Erinnerungen an die Ideen oder Wesenheiten der Dinge erkannt: beide Linien setzten sich nun fort. Aus der Schellingschen Lehre

reifte eine sehr schöne Frucht — eine so frühreife, dass sie in ihrer Zeit nicht beachtet wurde, und erst in diesen Jahren wieder entdeckt werden musste. *Deutinger* gab in den 40er Jahren als 4. und 5. Teil seiner Grundlinien eine Kunstlehre heraus, die als die wahrste Vorahnung der Aesthetik von innen betrachtet werden muss, aber leider bloss eine Vorahnung geblieben ist, weil sie — wie nach Schellingschem Muster nicht schwierig war — in eine theistische Spitze auslief. Der Theismus aber ist in der neueren Philosophie niemals ein von innen treibendes Motiv des Denkens geworden, sondern eine äusserlich angeklebte Konzession an die herrschende Religion; war doch die Gottesidee so wandelbar und fügsam, dass sie sich leicht jeder individuellen Anschauung anschmiegte. Doch ist der Theismus für die Aesthetik nicht unfruchtbar gewesen; denn es wird wohl auf die tiefere Verwandtschaft aller Religion (soweit sie nicht in Dogmatismus umschlägt) und Kunst zurückzuführen sein, dass gerade Theologen, wie Schleiermacher und Deutinger das produktive Element im ästhetischen Verhalten so ausdrücklich hervorgehoben haben. Dies ist der ungeheure Fortschritt Deutingers gegenüber Schelling, dass er — beinahe schon zu einseitig — das Recht der Individualität in der Kunst zuerst gehörig betont hat. Auch er ging von der menschlichen Doppelnatur aus, auch er sah das ganze ästhetische Vermögen gipfelnd im »Können«, unter welchem Wort er wie Schelling unter »Kunst« das gesamte ästhetische Sein verstand, im Gegensatz zum »Denken«, das wie er meint, den Weg von den Dingen zu uns nehme. Durch diese Gegenüberstellung des Denkens, welches nach seiner allzu einseitigen Auffassung dem Stoff ein Uebergewicht über das von ihm abhängige psychische Vermögen giebt, wird er dazu gebracht, im Können *nur* eine Bethätigung des *geistigen* Faktors in der *Beherrschung* des Stoffs zu sehn. Dadurch setzt er ebenso einseitig die Bedeutung des Stoffes herab, gelangt aber wenigstens als Erster zur Erkenntnis der individuellen Freiheit des ästhetischen Vermögens. Lesen wir bei ihm von der Notwendigkeit des geistigen Gehalts für eine wahre Kunst, von der Schädlichkeit der Herrschaft des blossen Stoffes, von der träumenden Unbewusstheit des schaffenden Künstlers, von der Originalität jedes echten Produktiven, in dessen Seele sich selbst der Eindruck des Kunstschönen individuell bricht, von der Thorheit der nackten Nachahmungstheorie, überhaupt von der naturnotwendigen, immer mannigfachen Spiegelung im individuellen Geiste — so glauben wir wahrhaft vor einem modernsten Aesthetiker zu stehn. Niemand hatte bis dahin so tief in die künstlerische Seele geblickt, niemand so sicher gewusst, dass die alten Theorien vom absoluten Schönen in eitle Wolkenfetzen zerreissen vor den überraschend neuen, noch ungeahnten und unerklärten Thatsachen, die uns aus dem lebendigen Kunstschaffen entgegenspringen. Hatte er sich auch noch lange nicht zur völlig vorurteilslosen Fassung des ästhetischen Begriffs durchgerungen, konnte er z. B. leugnen, dass das Naturschöne auch im Einzelnen »schön« sei, so war er doch immerhin von dem Gefühl durchdrungen, dass eine Aesthetik nur beim produktiven Künstler beginnen könne und dass Rezeptivität und Produktivität nicht zwei auseinander fallende, sondern zwei innig verbundene Erscheinungen des ästhetischen Verhaltens sind.

Auf der von Schopenhauer ausgehenden Linie heisst der erste Höhepunkt — und nur an Höhepunkten machen wir halt — Richard

Wagner. Schon vor der Kenntnis Schopenhauers hatte er zu einer Theorie geneigt, welche in der Willensverneinung das Ziel unseres irdischen Strebens erblickt, wie es sich notwendig nach starken inneren Erfahrungen aufdränge. Seine Brünnhilde am Schluss der Buchausgabe der Götterdämmerung, die in diese vorschopenhauersche Zeit fällt, singt: »Wisst ihr, wohin ich fahre? Aus Wunschheim zieh' ich fort, Wahnheim flieh' ich auf immer; des ew'gen Werdens offne Thore schliess' ich hinter mir zu: nach dem wunsch- und wahnlos heiligstem Wahlland, der Weltwanderung Ziel, von Wiedergeburt erlöst, zieht nun die Wissende hin.« Sie, durch der Liebe Leid geheilt, lässt Wunsch und Willen fahren und zieht — durch den Tod — in jenes Land ein, wo reines Wissen, reine Intuition herrscht. Brünnhilde wird also aus einer egoistischen eine ästhetische Natur. Während der Dichtung des Tristan hat Wagner bereits Schopenhauer gelesen und nun tritt dieser Gedanke noch vertiefter auf. Er wird besonders im zweiten Akte zu einer Art philosophischer Grundlage der Liebesscene gemacht. Dieser zweite Akt ist eine Aesthetik der Aesthetik — ein künstlerisches Fühlen ästhetischer Betrachtung. Bei Plato war der Prozess ähnlich, nur trat er hier im Gewande einer vermeintlichen Wissenschaftlichkeit auf. Bei Wagner giebt sich, was wahrhaft künstlerisch empfunden, was vom Kopf ins Herz gesunken ist, auch wirklich als Kunst. Dies ist die einzigartige Stellung dieser merkwürdigen Dichtung, die man verstehen muss als Philosophie der Kunst, schätzen aber als Kunst der Philosophie. Der Gedanke, dass durch die höchste Liebe, welche dem Tode verwandt, die Pforte sich öffnet jener dämmernden Nacht, in der das willenlose, ästhetisch reine Traumbewusstsein eingeschlossen ist — ist er nicht eine urwahre Philosophie der Kunst? Ist er nicht, wenn man diese Symbolik nicht missverstehen will (denn alles Tiefe ist symbolisch), die schönste Synthese des produktiven Elementes, das wir selbst oben mit der Liebe verglichen, und des rezeptiven, das im intuitiven Bewusstsein wurzelt? In der Sprache der dramatischen Symbolik deutet Wagner die Verwandtschaft der höchsten Liebe und der letzten Willensverneinung, des Todes, durch die Verwechslung der Zauberfläschchen an. Der kleine Umweg über die Liebe zum Tode zurück — das wird ihm der Inhalt seines Dramas. Er predigt den Hass des Tages und unter dem Tag versteht er das weite Reich des Egoismus, des Wollens, des Scheins und Trugs; er predigt Einkehr in die Nacht, das willenlose, anschauungsversunkene Reich der ästhetischen Freiheit. »Wer des Todes Nacht liebend erschaut, wem sie ihr tief Geheimnis vertraut, des Tages Lügen, Ruhm und Ehr, Macht und Gewinn, so schimmernd hehr, wie eitler Staub der Sonnen, sind sie vor dem zersponnen.« Sanft geleitet von einer Musik, die in ihrer geheimnisvollen Sprache uns in die innerste Seele dringt, glauben wir, wann die »Nacht der Liebe« herniedersinkt, wirklich vor den letzten Dingen zu stehen, der Welt in ihr unverhülltes Innere zu schauen und in solcher Intuition, uns deckend mit den Wesenheiten der Dinge, »selbst dann eine Welt zu sein«, wie Tristan und Isolde in dieser höchsten Verzückung singen. Man sieht also, was in der urtiefen Symbolik der Wagnerschen Dichtung aus dem Schopenhauerschen Gedanken geworden ist. Aus der Willensverneinung ward die Wagnersche Nacht, die Todesnacht, in welcher der Liebende ohne Tagestrug und Tagesglanz wie der Schopen-

hauersche Weise in reine Intuition versinkt und grenzenlos sein Bewusstsein mit der Welt identifiziert. Aber es ist doch zu Schopenhauer etwas dazu gekommen. Brünnhilde noch bezeichnet ihr heiligstes Wahlland als wunsch- und wahnlos, ohne einen positiven Inhalt. Und auch Schopenhauers Weiser versinkt in eine Art süsses Nichtsthun, aus der ihn kein Wollen mehr aufscheucht. Tristan und Isolde gehen weiter; ihnen ist die »Nacht« keine kalte, fühllose Todesnacht, sondern eine von Liebe, ja von wahrstem Leben erfüllte, so paradox das klingen mag. Wenn in der »heiligen Nacht urewig, einzig wahr Liebeswonne lacht«, wenn diese Nacht »Vergessen giebt, dass ich lebe«, wenn sie »Liebe-heiligstes Leben, Wonne-hehrstes Weben, nie-wieder-erwachend wahnlos hold bewusster Wunsch« ist — so ist sie sich doch ihrer selbst so bewusst, sie setzt sich selbst mit solcher Bestimmtheit, dass sie dabei nicht nur etwas Positives thut, sondern sogar zu ihrem Leben ein Lustgefühl empfindet. Schopenhauers Weiser ist intuitiv aus lauter Subtraktion, Tristan ist es, weil er es wonnevoll *gern* ist. Indem Wagner nicht bei dem Tode stehen bleibt, indem er vor das Todesfläschchen den Liebestrank schiebt, indem er das Wesen jener geheimnisvoll aufdämmernden Nacht in ein positives Liebesgefühl setzt und sogar dies Verhältnis von Tod und Liebe zum Angelpunkt und den Liebestod zum Gipfel seines Dramas macht, beginnt er den Faden des Willens, den Schopenhauer unbegreiflicher Weise vor der Intuition hatte fallen lassen, auch in diese hineinzuführen und die liebende Natur des ästhetischen Verhaltens zu verstehen. War er doch selbst zu sehr Künstler, um nicht diesen Weg über Schopenhauer finden zu müssen. Und er ging später diesen Weg noch weiter. Denn was thut Parsifal? Auch seine Erfahrung ist, wie die der Brünnhilde, das Mitleid. Aber statt, wie Tristan durch die Liebe hinabzutauchen in die Nacht des Allvergessens, steigt er durch sie, von ihr hinweg, hinauf zum Wollen, zur That, zur Produktivität im höchsten Sinne. Statt der Erlösung im Todesrausche wird ihm die Erlösung durch Kraft und That. Er geht nicht den dunklen Pfad zur Nacht des Tristanwagner, sondern den sonnigen hinauf zum »Mittag« Nietzsches — trotz Nietzsche! Er wird ein grosser Wollender und Helfender. Aber freilich — sein Lied ist nur die Geschichte des Einzelwillens, die Geheimnisse versinkender und schöpferischer Intuition liegen ihm nicht am Wege. Denn seine Kundryliebe ist nicht Liebe auf den Tod, ist nur Verführung zum Vergessen der That. Aber bei der Erinnerung an die Mutter schlägt die Liebe in Mitleid um, das Mitleid öffnet ihm das Auge und der gehemmte Strom des Wollens bricht in hellster Aktivität hervor.

Aller Fortschritt ist Synthese — die Synthese Hauseggers, des letzten Höhepunktes auf der Linie Schopenhauer, bringt dieses Wollen, Müssen, Schaffen zu jener Intuition, Versenkung, Willensverneinung. Das ästhetische Verhalten wird von dem Widerspruch gelöst, willenlos und doch liebend zu sein. Es wird als produktives erfasst. Dieser Gedanke ist das Centrum der warmgefühlten, vollsaftigen Schrift Hauseggers »das Jenseits des Künstlers«. Hinter der »Nacht« geht wieder der Tag auf, ein reicherer Tag. Unter der Führung des intimen musikalischen Gefühls war schon Wagner den Geheimnissen des Nachtbewusstseins näher gekommen. Was er im »Tristan« poetisch umschreibt, führt er im „*Beethoven*“ in mehr theoretischer, aber nicht

minder tiefer Form durch. Derselbe Geist der Musik hat auch Hausegger das Verständnis gegeben für die Vorgänge und Bewegungen in diesem dunkelsten Innern, diesem Jenseits des Künstlers, — ein Verständnis, wie es dem Gros der alten, der unmusikalischen Aesthetiker niemals in solcher Anschaulichkeit aufgehen konnte. Hatte doch schon Schopenhauer, der diese Linie der Aesthetik begann, wenn auch verworren, eine Vorstellung von jener Tiefe der Dinge, die uns ihr musikalischer Gehalt kündet. Aus seiner rezeptiven Betrachtung der musikalischen Aesthetik ist, durch das Zwischenglied Wagner, bei Hausegger die produktive geworden. Und nun erst, nachdem das Schöpferische im Traumbewusstsein entdeckt war, nachdem der künstlerische Drang als ein wesentliches Glücksgut jenes heiligen Reiches der Nacht sich zu erkennen gegeben hatte, war die Einheit gefunden zwischen Unbewusstem und Bewusstem im Künstler, war man jenem geheimnisvollen Treffpunkte der beiden Kräfte, der einst metaphysisch erklärt werden sollte, rein psychologisch nahe gerückt.

Schon Eduard v. Hartmann, dessen Aesthetik eine gewisse Synthese der Schellingschen und Schopenhauerschen Linie bedeutet, hatte es nötig gefunden, bei dem produktiven Teile seiner Untersuchung, den er dem rezeptiven anschliesst, näher auf die merkwürdigen Vorgänge in der schaffenden Künstlerseele einzugehen. Ihm lag ja der unbewusste Gehalt dieser Kräfte besonders nahe und durch naturwissenschaftliche, auf die Hypnose und den Spiritismus bezügliche Studien war er auch den positiven Aeusserungen dieses Unbewusstseins nicht fremd. Nicht bloss durch die — aus eigener Künstlerseele empfundenen Erläuterungen über die Stufen der schöpferischen Gestaltung, die produktive Stimmung, die Konzeption, die innere Durchführung, die Ausführung, die Fixierung und die Vervielfältigung, sondern besonders durch die Untersuchungen über künstlerische Anlage, Wahrnehmungsfähigkeit, Gedächtnis, Beobachtungssinn, rezeptiven Geschmack, Inspiration, Einbildungskraft des Traumbewusstseins, Autosuggestion und ihre Wechselwirkung hatte er bedeutsame Beiträge zur Kenntnis des Künstlerschaffens geliefert, die uns zeigen, auf welche der alten Aesthetik gänzlich unbekannten, und doch zu allererst wichtigen Wege diese Aesthetik von innen führt.

Hausegger erweitert dieses Material. In beredten Worten schildert auch er die wunderbaren Kräfte des Traumbewusstseins, vergleicht er den Künstler mit dem Träumenden, dem Trunkenen, dem Wahnsinnigen. Die Vergleiche gehen besonders auf einen Punkt hin: Welcher Art sind die Beziehungen zwischen dem wachen und dem träumenden Bewusstsein? Hier eröffnet sich der Forschung ein weites Feld. Wie weit wir unbewusst Wahrnehmungen aufnehmen, unbewusst Vorstellungen bilden können, wie weit Reize, die durch das wache Bewusstsein gehen, auf das Unbewusstsein wirken, wie weit vergessene Vorstellungen sich im unbewussten Dunkel erhalten können, kurz, all' die tausend Fäden, die zwischen diesem Tag und dieser Nacht hinübergehen, sie legen sich nicht am wenigsten durch die Vergleiche mit den Erfahrungen an Träumen und Wahnvorstellungen klar. Auch diese Dämmerung hat ihren Reiz und von ungeahnten Ueberraschungen umschwebt, gleiten wir auf dem schmalen Pfade zwischen Bewusstem und Unbewusstem dahin.

Indem Hausegger den produktiven Faktor des ästhetischen Verhaltens in voller Gerechtigkeit hervorhebt, wird seine Aesthetik von selbst vor jenem Fehler bewahrt, dem so viele Denker über das Schöne zum Opfer fielen, die individualistische Seite zu vernachlässigen. Er weiss es, wie nicht bloss der Stoff, sondern auch die Wiederspiegelung des Stoffs, wie nicht bloss die Gestaltung eines ästhetischen Scheins, sondern die notwendig individuelle Gestaltung desselben das Wesen des ästhetischen Vermögens ausmacht. In diesem Sinne führt er den Symbolbegriff ein — das Symbol, im Gegensatz zur Form genommen als den *Ausdruck* eines Geistigen, als jenen Gehalt, den der individuelle Geist ins Kunstwerk giesst und den eine bloss formalistische Aesthetik niemals ausschöpfen kann. So kehrt er zurück zu der einzig wahren Anschauung jener alten Gehaltsästhetik, jenes guten Idealismus, dessen Entwickelung leider einst durch den Herbartschen Formalismus und all' die Verwirrung, die er anrichtete, unterbrochen wurde.

Nun war die Aesthetik auf dem entgegengesetzten Punkte der von Plato begonnenen Linie, aber doch immer derselben Linie angelangt. Seine »Erinnerung an die Ideen« war in der Form des träumenden Bewusstseins zum Kernpunkt ästhetischer Betrachtung geworden. Aber den Ideen war ihre himmlische Realität genommen und der Erde ihre positive Wirklichkeit zurückgegeben worden. Aus dem Künstler Platos, dem Gauner und Verschlechterer, war der Produktive, der Steigerer, der Weltenschöpfer geworden; von *ihm* aus ging nun die Bewegung, nicht von einem absoluten Schönen. Sein Wollen und Können und Müssen ward als sein Bestes erkannt — in letzter Instanz auf der Schellingschen Linie von Deutinger, auf der Schopenhauerschen von Hausegger.

Die Aesthetik von Innen steht heut berechtigt da. Gegen alte oder altertümliche Systeme weitschweifig zu polemisieren, bringt ihr schon deswegen wenig Nutzen, weil eine Verständigung nicht zu erzielen ist, wo die ganze Auffassungsweise, der erste Ausgangspunkt so grundverschieden ist. Ueberall in Einzelschriften, in Vorreden geschichtlicher Werke, in unausgesprochenen Meinungen ganzer Kreise tritt sie, bald in fertigen Aeusserungen, bald in symptomatischer Form hervor. Aber weder hat sie bis jetzt ihre wissenschaftliche Systematik erfahren, noch ihre letzten Konsequenzen herausgesagt. Mit der Systematik ist es immer so eine Sache. Sie geht vielen widers Temperament und besonders denen, die ihrem Stoff nicht bloss begrifflich, sondern mit einem ästhetischen Herzenszusatz gegenüberstehen. Jene können in Ruhe und Behaglichkeit Ober-, Mittel- und Unterabteilungen, A, a und *α* unter einander schieben, können die Begriffe aufstellen, wie eine Armee Soldaten. Die anderen wissen, was das Vergängliche an diesen Rubrizierungsetüden ist. Ist doch jeder Stoff eine verzwickt und gar zackig gestaltete Masse — dieser macht einen Durchschnitt, der andere einen zweiten, vielleicht längeren und schrägeren, der dritte einen, der dazu im rechten Winkel steht: immer ist das Profil ein anderes und doch sind's alles ganze Durchschnitte. Jeder Systematiker wird den anderen Systematiker einseitig nennen, er wird an seiner Arbeit gerade diejenige Beziehung vermissen, die ihm die wichtigste ist. Liest man Philosophiegeschichten von Philosophen, so drängt sich diese Beobachtung auf jeder Seite auf. Aber so muss es ja sein, sind doch eben Profile wie Gesichtswinkel notwendig unend-

lich. Die Aesthetik von Innen weiss dies am besten aus der Kenntnis ihres Stoffes, von dem ja ein kleiner Prozentsatz auch dem penibelsten Systematiker in der Seele sitzt. Gerade sie wird sich darum gern fernhalten von den Einseitigkeiten der Systematisierung, sie wird vielleicht ewig den Charakter fliegender Blätter wahren. Vielleicht — vielleicht auch nicht.

Erst jedenfalls muss sie noch ihre letzten Konsequenzen ziehn. Sie ist noch nicht fertig. Sie hat noch nicht gehörig herausgesagt, was aus jener Freiheit des ästhetischen Verhaltens, aus dem Rechte der Individualität und der Unendlichkeit des ästhetischen Gehaltes folgt. Sie hat selbst diese Forderungen noch nicht einmal scharf ausgesprochen. Ein gutes Material über Art und Verhältnis der Bewusstseinssphären des Künstlers hat sie bereits zusammen und die Erscheinungsformen sowie die Aufnahmeformen des Aesthetischen kann sie aus den Untersuchungen der Vorgänger über Begriff und Modifikationen des »Schönen«, sowie über die Psychologie des Rezeptivvermögens zum grossen Teil, wenn auch unter anderem Gesichtspunkt herübernehmen. Nur muss sie sich, angeregt durch die Beobachtungen am *schaffenden* Künstler, noch bis zum reinsten Begriff des Aesthetischen, ohne jede Mischung mit Werturteilen, durcharbeiten und die *Folgerungen* ziehen, die sich dann sowohl nach der *individuellen* wie der *stofflichen* Seite ergeben. Sie wird finden, dass sie bei diesem Geschäft auch weiterhin von der lebendigen Kunst und ihren höchsten Erscheinungen aufs trefflichste unterstützt und in der Richtigkeit ihres Weges bestärkt wird. Vielleicht ist das Gesagte und das Folgende imstande, zu dieser Arbeit einige Beiträge zu liefern: als ein philosophisches Spiegelbild, wie Fundament der grossen modernen Bewegung, welche durch alle unsere Künste geht.

II.

Das Persönliche.

Die Aesthetik von Innen geht davon aus, dass das Wesen des »Schönen« nicht in einem äusseren Gegenständlichen liegt, sondern in einem inneren Vorgang. Sie nimmt sich das Recht zu dieser Auffassung durch die unbefangene Beobachtung des schaffenden Künstlers, in welchem das ästhetische Verhalten zu den Dingen in seiner reinsten und intensivsten Form auftritt. Sie bemerkt hier, das die Natur des ästhetischen Verhaltens nicht etwa in einer blossen Affizierung seitens einer Aussenwirkung, nicht in einer rein rezeptiven Stimmung besteht, sondern in der schöpfergleichen Neubildung einer inneren Welt, welche halb ein intuitives Erkennen des tiefsten Wesens der Dinge ist, halb ein Wollen, diese Erkenntnis wieder zu veräussern. Aber jenes Schauen und dieses Schaffen wechseln sich nicht ab, sondern durchdringen sich gegenseitig und steigern sich beide mit der wachsenden Stärke des ästhetischen Empfindens. Der Künstler auf seiner höchsten Höhe ist gleichzeitig bei der denkbar tiefsten Intuition des ästhetischen Objekts und bei dem dringendsten Bedürfnis des Bildenmüssens angelangt.

Mir scheint es, dass die Aesthetik mit dieser Begründung ihres Wesens auf einen inneren Vorgang erst denselben letzten notwendigen Schritt thut, wie die Erkenntnistheorie ihn längst mit der Aufstellung der apriorischen Vermögen gethan hat. Ebenso wenig wie Zeit und Raum noch Eigenschaften des Dinges an sich sind, sondern vielmehr *unsere* Anschauungsformen, so ist auch das »Schöne« nun von aller Aussenexistenz befreit und nur auf ein uns innewohnendes psychisches Vermögen begründet. Unser ästhetisches Verhalten ist demnach eine nämliche Erscheinung wie das erkennende und das begehrende; es ist deren höhere Einheit, wie wir sahen. Kant hat dies zuerst mit genialem Blick erschaut, aber seine Unkenntnis des thatsächlichen Materials hat ihn verhindert, dem Gedanken fruchtbar nachzugehn. Denn nun ist es klar: es giebt kein »Schönes« ausser uns, *wir* sind die Gesetzgeber, die Ausführer, die einzige Autorität im Reiche der Aesthetik.

Eine erste Folgerung aber, welche aus dieser Erkenntnis des ästhetischen Wesens entspringt, ist: die wachsende Bedeutung des *individuellen* Faktors bei der Steigerung der ästhetischen Empfänglichkeit. Lassen wir das Andere, die Unendlichkeit der Intuition, vorläufig beiseite, wir kommen darauf an zweiter Stelle zu sprechen. Fassen wir hier die Thatsache scharf ins Auge: die höchste ästhetische Kundgebung muss von dem wärmsten *persönlichen* Athem durchweht sein. Sie muss es. Denn setzt sich das ästhetische Verhalten aus dem gegenseitigen Durchdringen des individuellen und des intuitiven Faktors zusammen, so ist bei der stärksten ästhetischen Bethätigung natürlich die Persönlichkeit bei ihrer höchsten Potenzierung angelangt. Diese Bethätigung ist kein Spiegeln bloss, sondern ein Aus-sich-heraussehn, wie unser Auge. Von Anfang an bin Ich dabei beteiligt, ich kann Mich garnicht ausschliessen und, kommt mein ästhetisches Empfinden auf seinen Gipfelpunkt, so liegt das Ich am allerschwersten darin. Höchste Persönlichkeit ist das notwendige Siegel höchster künstlerischer Offenbarung.

Aus der Notwendigkeit der Persönlichkeit aber folgt sofort ihr Recht. Das Recht der Individualität ist das kostbarste, ja ein ausnahmsweise kostbares Gut des ästhetischen Menschen. Und was beweisen die grössten der Künstler, welche die Erde hervorgebracht hat, anderes, als dass das äusserste ästhetische Sichbethätigen von jeher dieses Recht rücksichtslos gebraucht hat? Was ist denn das, was wir an diesen Künstlern gross nennen? Es ist das Persönliche, das Originale. Sie waren Weltenschöpfer, weil sie es fertig brachten, ungehindert durch jede Traditionsträgheit, ihre neuen Welten mit der ganzen Kraft des individuellen Auges zu erschauen, weil sie sich selber in ihren Welten liebten. Jeder von diesen Grossen hat eine eigene Art gehabt, die Dinge zu sehn — aber nicht, wie ein Beliebiger mit durchschnittlichem ästhetischen Sinn, sondern wie ein Gott, der mit einem Schlage eine ganze geschlossene Schöpfung hinstellt. Erst dass sie ihren Stoff mit ihrer innersten Individualität durchtränkten bis zur letzten Ader, hat sie gross gemacht. Und ein Grosser wird niemals anders können, als diese starke Individualität in jedem Augenblicke bethätigen. Genie heisst Individualität, und die intensivsten ästhetischen Naturen sind mehr als Alles andere in der Welt solche Genies. Das ist eine alte Wahrheit, die jeder weiss, der imstande

ist, den Dingen ästhetisch gegenüber zu treten und die auch der kleinste Künstler mit gutem Bewusstsein in sich trägt.

Die Macht der Individualität, wie sie im schaffenden Künstler hervorbricht, ist die Wirkung jenes Urwollens, das in seinem ästhetischen Trieb den innersten Nerv bildet. Indem sich das Urwollen auf einen vorliegenden ästhetischen Stoff bezieht, entwickelt es die Intuition, das eigentümliche Erschauen des Wesens der Dinge. Hier lassen wir das noch aus dem Spiel; wir betrachten ja das Urwollen noch nicht in seinem Verhältnis zum anreizenden Objekt, sondern in seinem Fürsichsein. Wir bedenken vorläufig nicht, *worauf* es sich hinwendet, sondern wir fassen es in seiner absoluten Erscheinung. Dann aber offenbart es sich uns als der Urgrund des ästhetischen Triebes, gleichsam als die Natur-Legitimation, auf welche dieser Trieb sein Recht baut. Indem sich das Wollen, ohne Hinzunahme eines rechnenden Verstandes, seiner selbst inne wird, sind wir zunächst ästhetisch *wirksam*.

Stellen wir uns den sogenannten ersten Menschen vor. Er ist hinaus über das reine, keine Blüten treibende Wollen, wie es das Tier beseelt. Er fühlt, dass der Urwillenstrieb in ihm vor allem zwei wichtige Früchte gezeitigt hat, die sich zu selbständigen seelischen Vermögen zu entwickeln beginnen: das Begriffsvermögen und das Kunstvermögen. Aber die beiden sind von einander recht verschieden. Jenes ist ihm eine Anwendung seiner Wahrnehmungen und Vorstellungen, dieses eine freie Bethätigung, zu der ihn niemand zwingt, als höchstens er sich selbst. Es ist ein Anderes, ob er seinem Mitmenschen von den Thaten seines Vaters erzählt, um sie ihm eben bloss mitzuteilen, oder ob er diese Thaten einfach herspricht, womöglich ganz allein zu sich selbst, weil er so muss, weil er ein unbestimmtes Lustgefühl zu ihnen empfindet. Es ist ein Anderes, ob er eine stolze Geberde macht, um einem Mitmenschen zu imponieren, oder nur, weil er eben seine Freude hat an dieser Geberde an und für sich. Es ist ein Anderes, ob er Jemandem zehn Hirsche aufmalt, um ihm zu schreiben er hätte soviel erjagt, oder ob er dies aus reiner Freude an der äusseren Erscheinung des Tieres thut. Wo er nicht aus Mitteilungsbedürfnis handelt, sondern bloss aus Darstellungsbedürfnis, wo er zum ersten Mal ohne jeden andern Grund, als weil er eben so muss und weils ihm Vergnügen macht, darstellt, da thut er die erste künstlerische That, da empfindet er das erste Mal ästhetisch. Dann ist in ihm das Urwollen der Natur, das ihm mit auf den Weg gegeben, am allerintensivsten thätig, soweit es sich um *geistige* Thaten handelt. Wie er körperlich die Natur fortsetzt, indem er Kinder erzeugt, so geistig, indem er Kunstwerke schafft. Weder Jenes, noch Dieses thut er zunächst jemandem zu Liebe, nur seinem eigenen unbewussten Drang folgend. In keiner anderen Beschäftigung, die an ihn herantritt, fühlt er so den berauschend wollüstigen Strom der Natur, die in ihm weiter wirkt. Und in keinem andern Thun vergisst er so alle Rücksicht, alle Berechnung, alle Folgen, wie hierbei. Er wühlt in seinem Selbst, er legt sein ganzes, fieberhaft zitterndes Ich hinein, er will nur sich befriedigen. Er ist eine ganze Individualität.

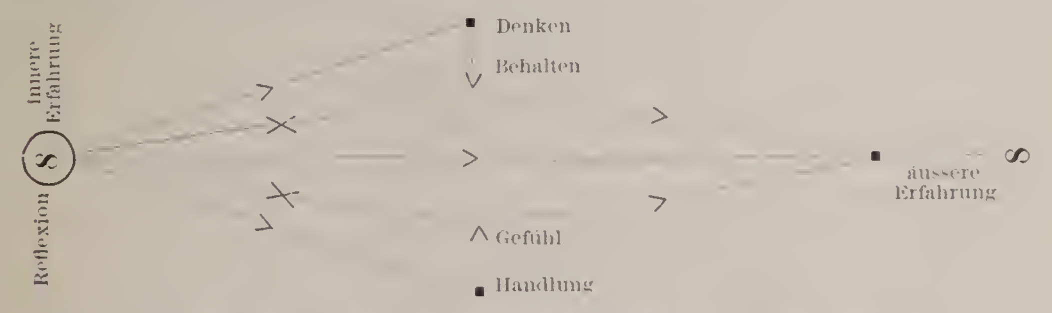
Das einfachste ästhetische Verhalten ist also garnicht anders zu denken, als dass es mit diesem selbstverständlichen Recht auf Indi-

vidualität, mit dieser grandiosen Rücksichtslosigkeit sich äussert. Das Urwollen liebt sich in ihm selbst, es ist die reinste Wonne des berechtigten Egoismus. Warum aber tritt dann der ästhetische Trieb erst beim Menschen so glänzend hervor, da doch im Tiere jenes Urwollen noch viel ungehinderter waltet? Und warum sind die ersten dumpfen Aeusserungen des Kunsttriebes, die man beim Tier beobachtet, so unentwickelt, die der ersten Menschen so wenig entwickelt und warum treibt erst in der höchsten Cultur die Kunst auch ihre schönsten Blüten?

Wir müssen demnach dem Urwollen einmal an die Wurzel gehn. Im Tiere hat es sich derartig individualisiert, dass der Einzelwillen mit seinen Lust- und Unlustgefühlen das herrschende psychische Vermögen wird. Auch beim Menschen nimmt dieser Einzelwille noch eine sehr allgemeine, herrschende Stellung ein. Als Objekte hat er, wie alle unsere Vermögen, sowohl die durch Sinne uns zukommenden äusseren Erfahrungen, als die durch das Selbstbewusstsein uns zukommenden inneren Erfahrungen. Er äussert sich in zwei Stufen. Zuerst in dem, gänzlich relativen, Gefühlsvermögen, welches den Reizen mit Lust und Unlust antwortet, und dann im Thätigkeitsvermögen, welches diese Gefühle in Handlungen umsetzt.

Diesem praktischen Vermögen steht unser theoretisches gegenüber, welches sich ebenso gliedert. Zu den direkt inneren oder (indirekt) äusseren Erfahrungsthatsachen tritt es in Beziehung zuerst durch das, gänzlich potenziale, Behaltungsvermögen, welches uns befähigt, Vorstellungen zu behalten oder zurückzusetzen, und darauf durch das Denkvermögen, welches aus diesen so zugeführten Vorstellungen Einheiten, Begriffe bildet.

Diese beiden Vermögen greifen in Wirklichkeit weit ineinander ein, benutzen und fördern sich gegenseitig, holen sich ihr Material aus beiderseitigem Lager und gewinnen durch die Potenzialität gewisser psychischer Akte eine unübersehbare Mannigfaltigkeit. Trotzdem kann man es wagen, in folgendem Schema sie graphisch zur leichteren Verständigung wiederzugeben, wobei die Pfeilrichtung bedeutet, dass das betreffende Vermögen Akte oder Produkte des andern sich zum Material nehmen kann.



Das Urwollen trägt dieses psychische System, welches seine menschliche Individuation ist. Aber wir sind deswegen mit unserer Seele noch lange nicht fertig. Das Urwollen individualisiert sich zunächst im Einzelegoismus, den Tiere wie Menschen haben — es ist jenes praktische Vermögen, das sich aus Gefühl und Handlung zusammensetzt. Daneben finden wir — das Woher ist die Frage einer anderen Wissenschaft — das theoretische Vermögen, das denkende,

begriffsbildende. Es erscheint wie eine äusserste Blüte des Urwollens, wie ja auch Schopenhauer das Erkennen als letzte Spitze des Willens auffasst. Und es ist also schon ein hinkendes Bein an obigem graphischen Vergleich, dass er das theoretische Vermögen dem praktischen völlig koordiniert. Dieses ist bedeutend elementarer, ursprünglicher und darum auch allgemeiner und notwendiger, als jenes. Aber man kann immerhin sagen, es trete allmählich selbständig neben jenes hin, es emanzipiert sich von der Mutterschaft, wenn es auch immer geboren bleibt. Nun lässt es bekanntlich unser Denken — wie alle Natur, die sich im Auseinanderfalten schon wieder zu finden sucht — nicht zu, dass zwei Dinge sich gegenübertreten, ohne dass es sofort deren Einheit bilden muss. Dies Urgesetz unserer Logik finden wir auch hier bestätigt. Die Einheit, welche für unsere Anschauung sofort sich entwickeln muss, sobald das theoretische Vermögen neben das praktische tritt, heisst: ästhetisches Vermögen. Und wie stimmt nun alles zusammen! Das Urwollen findet sich im Aesthetischen wieder, nachdem und weil es sich zweigeteilt hat. Das Aesthetische löst den Widerspruch dieser Zweiheit und aller anderen Zweiheiten, welche ja immer auf diesen Gegensatz von Sein und Denken oder von Sich-Sein und Mit-Andern-Sein hinauslaufen. Das Aesthetische ist die höhere Einheit vom Erkennen und Wollen, ein Erkennen ohne Begriff und ein Wollen ohne Begehren. Das Aesthetische ist trotzdem dem Wollen verwandter, denn in diesem waltet das Urwollen noch reiner. Das Aesthetische trifft uns im innersten Mark und ist die reinste »Erinnerung« an das Urwesen der Dinge, die uns gegeben ist.

Wie klar, wie notwendig stehen diese Sätze jetzt vor uns — wie klappt das Gefüge erst jetzt lückenlos in einander. Aber wie verstehen wir jetzt auch erst, dass nur mit dem *erkennenden* Menschen ein ästhetisches Organ zur Möglichkeit wird!

Nicht so einfach koordiniert sind theoretisches, praktisches, ästhetisches Vermögen. Das Urwollen lagert sich zuerst ab im praktischen Egoismus, es treibt dann die Frucht des theoretischen Denkens und es besinnt sich im Augenblicke, als dieses herausschlägt, in notwendiger Synthese auf sich selbst im ästhetischen Verhalten. Dieses setzt ein Erkennen voraus, mit dem ihm zugleich das Leben gegeben wird, aber auch einen Einzelegoismus, in welchem seine Triebkraft sich primärer erhalten hat. Es kann niemals anders eintreten, als *nach* diesen Vermögen und tritt ja in Wirklichkeit auch niemals anders ein. Wir müssen *wollen* können und müssen *erkennen* können, um ästhetisch *empfinden* zu können. Aber das Aesthetische ist weder dies, noch jenes, sondern beides ineinander. Und darum zeitigt keine Tierheit, sondern nur die höchste Kultur eine höchste Kunst.

Wir begreifen nun die beiden Faktoren, aus denen sich das ästhetische Verhalten zusammensetzt, unter einem tieferen Gesichtspunkte. Diese beiden Faktoren lassen sich als der persönliche und der sachliche bezeichnen, wenn man's kurz machen will. Der persönliche umfasst das individuelle, das subjektive Bereich, der sachliche das intuitive Bereich, das des Erschauens. Jener stellt sich dar als das unterm Aesthetischen aufgefasste Motiv des Wollens, dieser ebenso als das unterm Aesthetischen aufgefasste Motiv des Erkennens. Das Aesthetische ist gleichsam eine neue Basis, auf welche das bisher isolierte Wollen und Erkennen gemeinsam gestellt wird. Und auf

dieser neuen Basis wird das Wollen zur ästhetischen Individualität, das Erkennen zum ästhetischen Erschauen. Ja, und es stärken sich beide Faktoren durch das urelementare Fluidum, welches von dieser neuen Basis auf sie überströmt. Das Persönliche wird zu einer so unwiderstehlichen, egoistischen Macht, dass es in seinem höchsten Stadium aller Hindernisse spottet und Thaten vollbringt, welche an Energie unter den Menschenleistungen unerhört sind. Das Erschauen aber steigert sich zu so unerklärlicher Hellsichtigkeit in den Urgrund der Dinge, dass es unserm gewöhnlichen Erkennen ein Wunder wird und bis zur mysteriösen Krankheit sich ausbildet. Dies aber ist wiederum ein merkwürdiger Beweis des Urgesetzes von den sich berührenden Extremen, dass wir gerade, wenn ein solches Urwollen uns am heissesten durchströmt, meinen sollten, dem gesunden, natürlichen, weltgemässen Zustande besonders nahe zu sein und dennoch in einen so krankhaften, reizbaren, nervösen Zustand geraten, dass zugleich mit diesem Vibrieren unseres innersten Lebensnervs gerade unsere feinsten und zartesten Seelenvermögen aufblitzen müssen: höchste Gesundheit — höchste Krankheit.

Das Aesthetische, welches schon von der Schellingschen und andererseits von der Schopenhauerschen Philosophie, wenn auch unter anderen Namen oder anderen Gesichtspunkten, als eine höchste Bethätigung gerade des Menschentums aufgefasst wurde, erscheint uns nun — wir können die Termini immer knapper hinstellen — als ein vom Urwollen gehobenes Einzelwollen und Einzelerkennen, als die höchste Synthese eigener Kräfte, zu der die Menschenseele berufen ist. Aber das Wollen und das Erkennen liegen auch auf dieser neuen Basis nicht koordiniert neben einander, sondern sie stehen in demselben elterlichen Verhältnis, wie wir sie oben an und für sich fanden. Also auch innerhalb des Urwollens wird zuerst die egoistische Sphäre festgelegt, ehe diejenige der Erkenntnis, der Intuition in Kraft tritt. Mit anderen Worten: auch das ästhetische Wollen muss sich, weil es eben einen Teil des egoistischen Wollens in sich hat, wie dieses bei der *einzelnen* Persönlichkeit den Dingen mit deutlichen Lust- oder Unlustgefühlen zuwenden. Und erst wenn es sich einen passenden ästhetischen Stoff durch das Erwachen des ästhetischen Lustgefühls erkoren hat, tritt es über in den Kreis der sachlichen Intuition, indem das ästhetische Organ den anreizenden Stoff dann bis in die feinsten Fasern seines Wesens erschaut.

Der ästhetische Vorgang stellt sich unter dieser streng psychologischen Betrachtung nun so dar. Erst ergreife ich mit ästhetischem Lustgefühl einen mich reizenden Stoff, dann dringe ich in seine Einzelcharaktere ein — erst will ich ästhetisch, dann erkenne ich ästhetisch. Jede künstlerische Thätigkeit bestätigt uns das, jeder Künstler weiss es, aber ich will doch ein recht charakteristisches Beispiel anführen. Der grüne Heinrich bei Gottfried Keller fühlt die ersten künstlerischen Regungen. Ein Baum reizt ihn. Er setzt sich nieder, ihn zu zeichnen. Und während er zeichnet, springen ihm die tausend verwirrenden Einzelheiten des Objekts erst ins Auge, er sieht immer deutlicher die eigenartigen Biegungen der Aeste und Stellungen der Blätter, schliesslich verliert er sich so ins Einzelne, dass ihm das Ganze über den Kopf wächst. Das Beispiel ist typisch für unser ästhetisches Verhalten. Kein Künstler, ob er Maler oder

Musiker, ob er Abzeichner oder Erfinder sei, verfährt anders. Im Aufgreifen des Gegenstandes geht er individuellen Neigungen nach, im Ausführen erprobt er seine intuitive Kraft. Noch einmal: erst will er ästhetisch, dann erkennt er ästhetisch. Hat seine Konzeption die Kraft, ihn über die Gefahr der Vereinzelung in der Intuition hinwegzuheben, was dem jungen Heinrich noch nicht glückte, so verehren wir seine Individualität als eine *reife*, und hat seine Fähigkeit des Erschauens die Kraft, dem Objekt von allen Seiten, rund und durchdringend, beizukommen, so nennen wir seine Intuition eine *tiefe*.

Wir lassen nun wieder den Faden des intuitiven Faktors bis auf später fallen und bleiben beim individuellen. Stellt sich uns dieser als ein ästhetisches Wollen dar, so ist damit seine persönliche Relativität gegeben. Wie sich unser Einzelwillen den Dingen mit Lust- und Unlustgefühlen zuwendet, so wird auch die ästhetische Individualität — aber eben nur als solche, im Einzelfalle — eine Anregung bevorzugen, eine andere wegstossen. Ein Rembrandt liebt Helldunkelmotive, welchen Gegenstand sie auch behandeln mögen; ein Praxiteles liebt sanft geschwungene Körper, wen sie auch darstellen mögen; andere lieben bestimmte gegenständliche Stoffe, *wie* sie auch wiedergegeben sein mögen. Jeder hat Recht — und um so mehr, wenn seine Individualität geschlossen, gereift ist. Aber wie wenig dieses ästhetische Wollen sich mit dem engeren egoistischen Wollen deckt, bedarf nur eines Hinweises. Erstens steht das ästhetische Wollen im allgemeinen, von der Einzelperson abgesehen, allen Objekten mit demselben Lustgefühl gegenüber, da kein Grund vorliegt, Eines oder das Andere abzustossen, indem keines weniger natürlich und menschlich ist als das Andere — alles hat ästhetischen Gehalt. Dagegen steht der egoistische Wille schon an und für sich all den Dingen feindlich gegenüber, welche unserm Leibe schädlich sind, allen Schmerzwirkungen. Zweitens ist a priori, wenn der Fall auch selten wäre, eine ästhetische — auch einzelne — Individualität zu denken, welche allen Stoffen mit gleichem Lustgefühl gegenüberträte, keinen vor einem anderen bevorzugen will. Im Gebiet des egoistischen Willens ist eine solche Persönlichkeit undenkbar — einen Menschen, der sich mit Vergnügen Leiden zufügte (die ihm wirklich *Un*lust erweckten) giebts nicht. Drittens kann der ästhetische Wille in mir oft genau das Gegenteil vom egoistischen wünschen; wir haben oben schon gesehen, dass ich ästhetisch zu einem Selbstmordvorgange ein brennendes Lustgefühl empfinden kann, während ich rein egoistisch ihm nicht näher zu treten wünschte.

Ohne hier weiter auf das interessante Verhältnis zwischen egoistischer und ästhetischer Individualität einzugehn, begreifen wir nun, in welcher Weise die letztere sich äussert. Sie tritt hervor mit einem heissen Lustgefühl zu irgend einem Stoff, welcher dem betreffenden ästhetischen Organ zusagt, und sie setzt sich dann um in die individuelle Färbung, welche die Behandlung des Stoffes annimmt, und in ein überstarkes Wollen und Handelnmüssen, welches unter der intensiven Beschäftigung mit dem ästhetischen Gegenstand gewaltig anwächst. Ein Wagner bringt all seine Werke unter so individueller Färbung hervor, dass man ihn nach wenigen Sekunden wiedererkennt, und er wird von einem so energischen Drange beseelt, sich seines ästhetischen Lebens zu veräussern, dass er die denkbar widrigsten

Schicksalschläge erträgt, die unsagbarsten Qualen auf sich nimmt, ohne einen Schritt vom Wege zu weichen. Ja die äusseren Leiden stärken sein ästhetisches Wollen. Kein Gedanke, kein Ton, keine Vorstellung bei ihm, die nicht von seiner Individualität getränkt wäre. Wer seine Briefe liest, der sieht, wie er in der hypnotischen Versenkung in seinen Stoff sich niemals Folgen und Wirkungen seines Strebens klar macht, sondern nur sich selbst lebt und in der Freude am Ausleben seiner Persönlichkeit vollauf genug hat. Er will gar kein Publikum, höchstens ein paar sichere Freunde. Unter den ungünstigsten Umständen schreibt er eine Walkürenmusik, in liebloser Einöde schreibt er die herrlichste Liebesscene. Denn in ihm lebt in solchen Momenten das tiefste Urwollen, das ihn nicht bloss den Stoff bis auf den Grund erschauen lässt, sondern auch die Persönlichkeit in ihm bis zu lachender Energie steigert. Er ist ganz selbst, er schafft nur für sich selbst, vor Schaffen und Schauen vergisst er das Diesseits der Welt.

In diesen Charakterzügen zeichnet sich uns zunächst im allgemeinen das Ideal des höchsten ästhetischen Menschen, und dies Ideal schwebt nicht in der Luft, die Grössten der Künstler waren dessen Zeugen. Welches seine Wirkungen sind, davon später — jetzt fassen wir das Bild in seiner äussersten Reinheit auf, und gehen ins Einzelne.

Die ästhetische Persönlichkeit wird sich in einer blinden Leidenschaft für den vorliegenden Stoff äussern. Sie hat sich diesen Stoff frei als Liebe wählen können, aber sie hat ihn entdecken müssen. Sie ist der Entdecker, welcher neue Auffassungen zu Gesetzen macht, Michelangelo entdeckte jene Formenwelt, die wir eben nur michelangelesk nennen können, — Beethoven entdeckte die Ausdruckswelt, welche latent in der Musik geruht hatte. Alle diese Entdecker fanden eine Welt, die längst da war, die aber noch nie jemand gesehen hatte. Es ist sehr schwer, die Welt mit neuen Augen anzusehn. Nur dem ist es gegeben, der ganz in sich selbst ruht und das naive Auge der unbefangenen Individualität hat. Die Leute denken, nun sei alles aus den Dingen herausgesehn. Aber das Genie beweist ihnen tags darauf, dass ungeahnte Welten noch im Schosse der Dinge ruhten. Und es hört niemals auf. Es kann niemals aufhören, weil nicht das Mass der Dinge, sondern die Unendlichkeit unserer eigenen Anschauung diesen Welten ihr ewig neues Leben giebt. Solche Originalität ist das Kennzeichen der grossen künstlerischen Persönlichkeit, ist der Stern, unter dem sie in die Welt treten *muss*.

Die Originalität der gesetzgebenden künstlerischen Persönlichkeit wird sich von der herrschenden Tradition meistens durch einen naiven Zug abheben, welcher dem Dilettantismus nahe steht. Gegenüber der akademischen Schablone wird das Neue, welches ja nicht von toten Gesetzen abgeleitet, sondern aus dem Innersten des Menschen gewonnen ist, zunächst wie etwas Ausserkünstlerisches erscheinen. Es hat seine guten Gründe, dass sowohl Beethovens als Wagners originalste Thaten von den conservativen Zeitgenossen als Unmusik verpönt wurden. Die epochemachende Chromatik und die glatte Folge der verminderten Septimen im Venusberg waren ihnen ein Amateurgreuel. Sie hielten das für Dilettantismus, was bloss nicht nach der trägen Tradition gearbeitet war. Solche Leute können niemals schnell laufen, wie es das Genie der Mitwelt zuruft. Sie kennen nur den

abgelagerten Schutt der vergangenen Originalitäten, und da eben das Wesen der neuen Originalität in der Verachtung dieses Schutts und in dem Zurückgehn auf die Wahrheit gegen sich selbst beruht, so sehen sie nur das Dilettantische in ihr. Nur aber von diesem, im besten Sinne des Wortes aufgefassten Dilettantismus, der naiv seinen menschlichen Regungen folgt, ist der Kunst neue Zufuhr gekommen. Und es ist selbst der Dilettant, der wirklich nur originale Anregungen zu geben weiss, dem Schablonenarbeiter, welcher mit Routine in ausgefahrenen Geleisen wandelt, als ästhetische Individualität vorzuziehn.

Als einen zweiten hervorstechenden Charakterzug beobachten wir an der grossen künstlerischen Persönlichkeit das unwandelbare Selbstvertrauen Dieser Künstler glaubt an sich, an seinen Stern, an die Zukunft seiner Werke so felsenfest, dass ihn weder gegenteilige Kritiken, noch äussere Misserfolge zurückschrecken. Die grosse Opposition, welche sein ganzes Leben ist, facht diesen Idealismus zu immer grösserer Glut an, je mehr sich der Weg des Künstlers von der Heerstrasse entfernt. Er wächst in seiner einsamen Grösse zu einem Riesen. Er sieht überall neue Feinde und ist doch ewig hoffnungsselig, er leidet unsagbar und ist doch der Glücklichste Er hat kein äusseres Ziel, die geringste Concession wird ihm zum furchtbarsten Schmerz, er geht einzig sich selbst nach und gelangt doch nie in den Hafen, weil er sich selbst in die Unendlichkeit wächst. Erst mit dem Tode kommt Ruhe über ihn. Er fühlt die Macht in sich, Welten zu bezwingen, und an dem ununterbrochenen Widerstand wird sein Messer immer schärfer. Er ringt sein Leben lang; seine Schläfen kochen von der Glut dieses edelsten aller egoistischen Triebe.

Die Vorsehung ist klug, sie hüllt ihn bei diesem Kampfe, dessen Erfolge den unendlichen Zielen selbst im besten Falle nicht genügend entsprechen, in den beglückenden Nebel der Ekstase. Die Atmosphäre seines Glaubens, seiner Individualität verdichtet sich zu Wolken, dass er nicht darüber hinaus schaue in die Unendlichkeit der grossen Welt und von Schwindel oder gar Kleinmut befallen werde. Er stolpert über die tückischen Hindernisse der kleinen Welt, aber sein Auge leuchtet dabei in verklärtem Glanz; der Magen leidet unter der Glut des Herzens, aber das Fieberblut lässt den niedrigen Appetit nicht aufkommen; der Arzt verordnet ihm chemisch erprobte Heilmittel, aber er zieht die wonnevollen Verzückungen des Wahnträumens der nüchternen Gesundheit vor Es treibt ein Gott in ihm sein Wesen, der ihn selbst Leiden und Qualen nicht empfinden lässt, wie sie die Märtyrer wirklich nicht empfanden. Das grosse, elementare, urschaffende Weltwollen hat in ihm den kleinen, egoistischen, reizbaren Einzelwillen besiegt.

Nun aber *fordern* wir auch etwas von dieser Individualität, welche neue Werte entdeckt und ihrer selbst so sicher auf die Weltbühne tritt. Wir fordern die Reife von ihr. Es ist nicht genug, dass der Farbensymbolist mit phantasiereichen, neuen Kombinationen auftritt und dass er sein heissestes Blut durch seine Werke strömen lässt, er muss uns auch überzeugen können, seine Entdeckung muss etwas Zwingendes an sich haben, seine Welt muss einheitlich geschlossen, seine Persönlichkeit ausgereift sein. Dies allein wird die Kunstkritik bestimmen, ihm die Thüren zu öffnen. Da lebt ein Dichter, welcher

eine Farbenphantasie besitzt, wie sie in solch intensiver Weise bisher kein Dichter und kein Maler offenbarte. Der Künstler hungert für seine Ideale. Aber es fehlt ihm jener Wechsel auf die höchste Stellung, welcher Selbstbeherrschung, Reife heisst. Er verliert sich in seinen glühenden Farbengedichten. Seine Welt hat nicht das Aussehen einer fertigen Schöpfung, sondern das einer kraftlos dahinfliessenden Gasmasse. Seine Individualität ist bei aller Eigenart und Eigenliebe nicht stark genug, den heranrauschenden Strömen der Intuition ihr Bett zu geben. Die Individualität muss aber die Intuition umspannen, muss ihr Fundament bleiben, wie jedes Wollen die Basis jedes Erkennens. Sonst fehlt das Rückgrat, fehlt die gehörige Balance. Nicht Nerven bloss, auch Knochen wollen wir. Wo sich das Individuum in das passende Gleichgewicht setzt zur Intuition, da ist Fertigkeit und Reife, da bildet sich jene persönliche Note, die wir Stil nennen. Wo aber die individuelle Kraft über die intuitive Fähigkeit hinaus will, oder wo umgekehrt die Fülle der Intuition über den Damm der Individualität herüberbricht, da entsteht sofort eine unnatürliche Schwankung und jenes Sichselbst-Einheizen, das man Manier nennt.

Die Reife der Individualität tritt jedoch in den seltensten Fällen gleich zum Beginn in derselben fertigen Form hervor, in welcher sie während der ganzen Lebensdauer des ästhetischen Schaffens verharrt. Gerade die grössten Persönlichkeiten haben es nicht über sich gebracht, selbst *nachdem* sie in das Stadium unbezweifelbarer Reife eingetreten waren, sich dabei zu beruhigen. Dazu ist ihre Natur zu sehr Sehnen und Wollen. Sie sind nicht bloss mit der Welt ewig unzufrieden, sondern sie ringen auch mit sich selbst ihr Leben lang. Dieses ist der wonnige Pessimismus, der den notwendigen vulkanischen Untergrund für das geniale Schaffen giebt, der dem Schöpfer als ein ewiger Stachel im Leibe sitzt. Auch hier ist die fruchtbarste Erde die vulkanische. Darum bildet der Faktor der Entwicklung einen wichtigen Bestandteil in den Leistungen grosser ästhetischer Individualitäten. Sobald eine künstlerische That geschehen ist, liegt sie schon hinter dem Wollen. Mit jedem Feder- oder Pinselstrich, der fertig hingesetzt ist, wird sein Motiv überwunden. Sofort nachdem er sich veräussert hat, der bohrende Drang, sucht er sich ein neues Ziel. Er kann sich selbst so wenig nachahmen, wie andere Schöpfungen, und nur der feine rote Faden einer gleich empfindenden Individualität zieht sich durch die verschiedenen Werke. Nur das Schaffen interessiert diesen grossen Geist, niemals das Geschaffene. Das Geschaffene wird ihm oft eine Zeit lang nach seiner äusseren Fixierung sogar gleichgiltig, wenn nicht auch ekelhaft. Es starrt ihn plötzlich kalt und glotzig mit dem Auge an, das doch einst so warm leuchtete. Erst, wenn sich eine gewisse objektive Kruste auf dem Werke wieder abgelagert hat, erwacht die alte Liebe, aber ruhiger und abgeklärter. Unterdessen hat ja der Genius neue Welten wieder gefunden, noch schönere, noch hoffnungsvollere. Und er sucht immer weiter, bis zur letzten Stunde treibt ihn diese innere Elastizität vorwärts. Der Kampf schmerzt ihn nicht, weil er ihn kämpfen muss. Er klagt zwar, wütet, schimpft und lästert, aber wenn er in sein Inneres sähe, würde er beobachten, wie die heilige Flamme der ästhetischen Energie sein Bestes ist und ihm so wohl thut, dass er sie nicht einen Moment missen möchte. Den Aller-

grössten nur ist solch eine fruchtbare Entwicklung gegeben. Man denke an Rembrandt, an Delacroix, an Wagner. Bei den Alten ist sie in solchem Massstabe undenkbar. Denn brennende Individuen gab's unter ihnen noch nicht. Es giebt Altertumsforscher, welche dem Pausanias glauben, dass derselbe Paionios im 5. Jahrhundert die ganz formal komponierte und ängstliche Centaurenkampfgruppe im Westgiebel des olympischen Zeustempels und jene malerisch empfundene und so frei entworfene Nike gearbeitet habe, die uns unter seinem Namen erhalten ist. Eine derartige künstlerische Entwicklung erscheint dem Kenner als psychologische Unmöglichkeit, und Pausanias ist doch keine Bibel. Selbst ein Beethoven, einer, der Jahrhunderte in sich entwickelt hat, bliebe wohl noch vor diesem Paionios zurück. Die blosse Entwicklung aber macht es nicht allein; will sie wirklich reife Früchte hervorbringen, so sind ihre Schritte schwer und sicher. Ein Stauffer-Bern besass ein phänomenales Entwicklungstalent; von einer Technik sprang er zur andern, dann wieder hing er, bis er sich zergrübelt hatte, an der Plastik; aber wer einmal springt, einmal klebt, dessen Entwicklung wird für die Ernte der Individualität wenig Nutzen bringen.

Dies die Hauptcharaktere, aus denen die Psychologie des vollkommenen ästhetischen Menschen sich zu ihrer fascinierenden Grösse zusammenwebt. In ihm sind die Eigenschaften vereinigt, welche das Wesen des Persönlichen ausmachen, und in diesem Persönlichen haben wir den einen wichtigen und notwendigen Bestandteil des Aesthetischen erkannt. Je mehr davon in einer ästhetischen That enthalten ist, desto reiner, grösser und einflussreicher wird sie sein. Wir dürfen aber auch den Wert des Persönlichen von der Einzelindividualität auf die Volksindividualität ausdehnen. Der Stamm ist eine künstlerische Person und die nationale Kunst ist eine Regung individualistischen Empfindens. Jeder, der Individualist ist, das heisst jeder, der nicht in traditionsfesten Zeiten, sondern ohne jede andere Rücksicht nur in antitraditionären, entdeckerischen Individuen eine höchste Blüte ästhetischer Kraft sieht, wird notwendig auch Nationalist sein müssen. Und dies um so mehr, als andererseits mit der wachsenden Internationalität der Handels-, Verkehrs- und Geistesbeziehungen die Gefahr einer Schwächung nationalen Kunstempfindens überall nahe liegt. Aber noch immer hat der heimatliche Erdboden seine Kraft nicht verloren, noch immer schiesst das Samenkorn, das in lokalen Boden gelegt ist, zu besonders erfreulicher und fruchbringender Blüte empor. Ueber jedem Volke und über jedem Stamm dieses Volkes schwebt eine eigene Atmosphäre, der Erdboden hat einen eigenen Geruch, Baumwuchs und Terrain haben ihre eigenen Formen, Sitte und Vergangenheit ihren eigenen Einfluss und fernwohnende Menschen mit verschiedener Sprache verstehen noch immer nicht bloss ihre Worte, sondern auch ihre Gefühle recht schwer. Für die Kunst ist das alles nur glückbringend, denn es macht Stammesindividuen; für die Kunst ist, wie wir's ja zu Hause erfahren, selbst der politische Partikularismus fruchtbarer als eine Centralisation. Kein Zweifel, die Centralisation ist durchaus nicht ohne jeden Vorteil, wie die Internationalität, wie jede Vereinsbildung. Künstlervereine können für den einzelnen eher etwas durchsetzen, als er für sich selbst vermag, Internationalität bringt seinen Einfluss weiter herum und häuft die funken-

schlagenden Anregungen. Centralisation stärkt das Einheitsbewusstsein, das Gefühl der grossen Gemeinschaft, die sich gegenseitig stützt. Aber das sind alles soziale Gesichtspunkte, wirtschaftliche Fragen, wie sie immer auf den Kommunismus hindrängen als die letzte Logik. Der künstlerische Individualismus jedoch ist das gerade Gegenteil solcher sozialistischen Hilfeleistung. In der Kunstausstellung, zumal wenn nicht einmal die Werke desselben Künstlers vereinigt sind, wird das eine Individuum vom andern getötet; in der Konzertflut der centralen Hauptstadt heisst es ebenso stossen und drängen, um gehört zu werden; in den internationalen Ausstellungen wird das Individuum vom heimatlichen Boden losgerissen, dessen Berührung ihm allein Kraft giebt. Nein, es ist nicht ein Wort wider die heut immer lauter werdende Forderung zu sagen: die Kunst möge national bleiben, da sie nur so zu gedeihlicher Entwicklung gelange. Soll denn die eigene Art jedes Stammes sich zu geben und sich zu fühlen, verloren sein für die ästhetische Verwertung? Nicht nur nicht verloren, wie sie so lange war, sondern die Hauptader des künstlerischen Schaffens muss sie werden. Die Kunst der Völker ist ein Konzert von Individuen, der friedlichste Krieg den es geben mag. Die Individualität, auch des Stammes, kommt doch immer wieder heraus und sie hat, ebenso wie die des Einzelnen, nicht bloss das Recht dazu, sondern wenn feindliche Gegenbestrebungen sie daran hindern wollen, auch die Pflicht. Die Energie und die Naivetät der Einzelindividualität werden dann auch über sie kommen. Gedeiht doch diese am besten am Stamme der Nationalität.

Nach alledem kommt das menschliche Individuum auf keinem Gebiete so zu voller Geltung, zu voller Freiheit, wie auf dem ästhetischen. Nirgend anders steht ihm so das unbeschränkte Recht der persönlichen Fessellosigkeit zur Seite. Und zwar, wenn wir die drei grossen Reiche unseres Daseins, das des Handelns, das des Erkennens und das der Kunst nebeneinander legen und die Stellung des Individuums durch jedes dieser Gebiete verfolgen, wird uns zu dem Recht auch die Macht der Persönlichkeit erst in das gehörige Licht treten, die Macht der Persönlichkeit, wie sie im Bereiche des Aesthetischen gegenüber unsern andern Daseinsformen in geradezu göttlicher Ungebundenheit sich offenbart. Wir verfolgen den *Kampf des Individuums* durch diese Stufen des Lebens bis zu seinem endlichen Siege.

Das Individuum sieht sich zunächst in das Reich des Handelns gesetzt. Es tritt auf mit der Prätension, die Welt nach der Skala seiner Lust- und Unlustgefühle zu behandeln und zu modeln. Dieser Gegenstand behagt mir nicht, dieser Mensch stört mich: fort mit ihnen. Jener Stoff reizt mich, jenen Menschen liebe ich: her damit in meine Gewalt. Der unumschränkte Egoismus, die Rücksichtslosigkeit eines Kindes. Eines Kindes, das noch nicht denken und rechnen kann. Denn kaum bemerke ich mit zunehmendem Bewusstsein, dass neben mir auch noch solche Egoismustriebe ihren Weg gehen, mit anderen Gelüsten und anderen Verachtungen, und kaum erkenne ich, dass infolge der Relativität und der Potenzialität unseres menschlichen Gefühls- und Handelsvermögens diese Verschiedenheit der nebeneinander herlaufenden egoistischen Bestrebungen eine Notwendigkeit ist, so beginnt sofort mein Verstand dem rasenden Egoismus die beschwichtigende Hand vorzuhalten und ihn darauf hinzuweisen, das ein bischen mehr Klug-

heit ihm bedeutend nützlicher und vorteilhafter wäre, als er vielleicht glaube. Was erreicht ihr Individuen, sagt er, wenn ihr blind neben einander und über einander herstürzt? Ihr müsst euch zum Schluss gegenseitig vernichten und nur ein Einziger, der Allerstärkste kann übrig bleiben. Ihr müsst euch einzurichten suchen. Ihr müsst Gesetze und Gewohnheiten vereinbaren, welche so überlegt sein sollen, dass sie dem handelnden Individuum diejenige Freiheit lassen, die trotzdem eine Fortdauer der Gesammtheit der Individuen ermöglicht. Dann kommt das Individuum wenigstens zu einer gewissen Wirksamkeit, während es im anderen Falle garnichts erreichen würde. Seht zu, dass ihr die feine Mitte findet zwischen dem Rechte des Individuums und dem der Gesamtheit; nur auf diesem schmalen Streifen werden eure Gesetze gerecht sein.

Und die Menschen sahen ein, dass der Verstand es mit ihnen gut meinte und setzten sich hin zur Ausarbeitung dieser Gesetze. Sie machten die geschriebene und ungeschriebene Moral. Sie wussten, dass für den Kurzsichtigen die Erziehung den Mangel an Einsicht ersetzen würde. Sie scheuten darum selbst vor Schreckmitteln nicht zurück und verbanden die Moral auch mit der Religion, welche oft nicht wusste, wie sie zu diesem Bündnis kam. Jene feine Mitte aber konnten sie nie finden, denn bald warfen böswillige Störenfriede ihren sorgsamen Bau um, bald verrückten sich die Grenzen der beiden anstossenden Reiche, des individuellen und des kommunalen Rechtes, so bedeutend, dass sie die Arbeit von neuem beginnen mussten. Sie sind heut noch nicht fertig und werden es niemals sein, sondern immer von der Welle des Individualismus ins Thal des Kommunismus hinab und dann wieder zu jener hinauf und immer im Pendel so weiter schwimmen.

Während die soziale Entwickelung aber ihren Pendel schwingt, waren doch, wenigstens periodenweise, einige Hauptsätze des rücksichtsvollen Egoismus in die Seelen so tief hinabgesunken, dass sie dort wie uralte, angeborene Weisheiten ruhten, dass sie selbst ins Herzblut sich mengten trotz ihrer Kopfesherkunft und schliesslich, wie das Mitleid, zu unwillkürlichen Gefühlen wurden. Es traten gar Einige auf, welche diese Regeln, die man unter dem Begriff Sittlichkeit zusammenfasste, für apriorische Seelenkräfte ansahen, statt in ihnen nur gewohnheitsfeste Verstandesurteile und -schlüsse zu erkennen. Aber, wie dem auch war, die Zehngebote sassen wie Eingeborene im Herzen drin und der Kopf hatte seinen herrlichsten Erfolg zu verzeichnen. Das handelnde Individuum hatte seine abgesteckte Weide, über die es ohne Strafe nicht hinausgrasen durfte, und allerlei Männer im Talar hatten das bequeme Recht, jede Ueberschreitung mit den Gründen einer Logik zu ahnden, die von allen Dingen in der Welt, weil sie in jedem Kopf dieselbe ist, sich der unbestrittensten Anerkennung erfreut.

Im allgemeinen schien es auch, als ob diese Herde recht friedlich grase. Freilich, wenn man im einzelnen genauer zusah, fand man wohl nicht Einen, der das mustergültige Normalleben führte, welches bekanntlich sehr langweilig ist. Ein jeder hatte seine schwache Stunde, wo der natürliche Egoismus einmal über die Schnur der Berechnung haut. Aber solche Kleinigkeiten konnten die Männer im Talar nicht einmal aufnotieren, sie hätten dann kaum so viel Augen,

als sie dabei zudrücken müssten. Da passierten noch ganz andere Dinge. Denn trotz aller Nachtwächter fiel es doch ab und zu einmal einem Mitglied der Herde ein, sich nicht zu fügen und das »grosse Wollen« frech herauszukehren, das sein Blut ungestüm durchtobte. Dieser Mensch schonte niemanden, er lud sich mit einer wahnsinnigen Energie voll und er explodierte mit der Naturgewalt eines Elementes. Selbst sein Verstand geriet unter die Herrschaft des Blutes. Zügellos und nimmersatt tanzte er in der Welt herum und oft glückte es ihm, alle bestehenden Verhältnisse umzudrehen. Aber zu allerletzt behielt die Logik der Gesamtheit doch wieder Recht, die Herde bildete eine todesdreiste Mauer und der Wütende zerstiess sich die Stirn. Es war nichts: das handelnde Individuum musste seine Ohnmacht zugeben.

Nun ist's selbstverständlich, dass in dem gross angelegten Individuum, sofern es ein handelndes ist, *direkt* gar kein ästhetischer Gehalt liegt. Denn der Kampf, den es gegen die Mauer der Herde durchzufechten hat, ist nur der Kampf des Einzelwillens, des gewöhnlichen Egoismus. Schon dass es in diesem Kampfe immer unterliegt und auch unterliegen soll, stellt es in Gegensatz zum ästhetischen Individuum, das mit der Steigerung seiner Kraft dem Siege näher kommt und frei werden soll. Jener handelnde Egoismus schliesst also direkt den ästhetischen gänzlich aus. Um so grösser ist die *indirekte* ästhetische Bedeutung, welche das handelnde Individuum in seinem Kampfe hat. Noch ruht *in* diesem handelnden Individuum kein ästhetisches Interesse, sondern alles ruht *an* ihm. Und genau so gross, wie die *eigene* Aesthetik im künstlerischen Individuum ist, ist hier im handelnden die *angeschaute*. Genau so bedeutend wie jenes als ästhetisches *Subjekt*, ist dieses als ästhetisches *Objekt*. Wieder die Pole, deren Vereinigung wir bald erleben werden!

Denn dieses handelnde Individuum in seinem Kampfe, oder mit anderen Worten die freie Persönlichkeit in ihrem Konflikte mit Sitte und Gesetz ist von jeher der begeisterndste Gegenstand ästhetischer Betrachtung gewesen. Aus keinem anderen Grunde: als weil das ästhetische Individuum hier eine Art diametraler Gegenbewegung fand gegenüber seinen eigenen Erlebnissen und, wie der Magnet, zum entgegengesetzen Pol sich am stärksten hingezogen fühlte. Im Untergange des handelnden Egoismus erlebte es die siegreiche Freiheit des ästhetischen.

Nun aber kann die Geschichte des handelnden Individuums in seinem Kampfe von zwei Seiten aus Gegenstand der ästhetischen Betrachtung werden: entweder indem jenes Individuum statt wirklich zu handeln, nur seine eigene unbändig egoistische Natur bekennt und in Worte bringt und also nur theoretisch handelt, — oder indem es sich selbst garnicht ums Theoretisieren kümmert, sondern frischweg handelt und nur für uns als Betrachtende seinen ästhetischen Zauber gewinnt. Jener wird selbst zum Künstler in vorwiegend lyrischem Sinne, dieser wird nur zum Kunstmaterial, und zwar in vorwiegend dramatischem Sinn.

Jener, der das grosse Wollen also nicht thut, sondern nur sagt, wird seinen Kampf und seine Schlachtrufe kaum noch anders darstellen, als eben irgend ein Künstler, dessen ästhetischer Stoff die Idee des grossen egoistischen Wollens ist. Der einzige Unter-

schied ist der, dass er das handelnde Individuum, welches kämpft, in sich selbst trägt. Das glänzendste Beispiel für diese seltene Gattung ist die Erscheinung Nietzsches. Wäre er ein Organisator geworden, so hätte sein Individualismus des Handelns dieselbe Erfahrung gemacht, wie der aller Anderen. Denn jener Herrenadel, den er dichtet, hätte sich die Köpfe zerstossen, wie er selbst mit dem grossen Zeitgenossen in Bayreuth, der wahrlich einer nach Zarathustras Wunsch war, sich nicht vertragen mochte. Und was sagt Zarathustra? Er liebe das Alleingehn, er bitte die Jünger zurückzubleiben und lieber ihn zu zerfetzen und zu zerreissen, als ihm nachzubeten — nur das Selbstsein sollten sie von ihm lernen. Er predigt also nicht einmal den Nietzscheanismus sans phrase, sondern er predigt nur: eigene Köpfe! Aber er hatte es gut, uns mit der Logik der Wirklichkeit im Stich zu lassen, die das Papier nicht verlangte. Seine Heillehre ist gesund und wahrlich von stärkendem Feuer, aber sie ist unwirklich, weil sie sich an die alte Logik stösst, welche auf diesem Gebiete des Handelns, so bitter es auch ist, garnicht philiströs genug sein kann. Doch wie schlecht steht mir der Talar! Mag sie tausendmal unlogisch sein, seine Lehre, sie ist doch herrlich, kühn und gross und frei und ein starkes Wollen, wie's unser ästhetisches Herz freut. Wen freute sie mehr, wie ihren Dichter selbst? Und so dichtete er sich in ihr und erhob sich zu originalem Schwung, zur ästhetischen Kraft einer höchsten Individualität. Nehmt ihn nur ein bischen als Lehrer, und er wird euch oft wohlthun. Nehmt ihn aber ganz als künstlerische Erscheinung, und er wird euch dasselbe Frohlocken erregen, wie er es an sich allein erfuhr, von Jahr zu Jahr mehr, bis Zarathustra nur noch sang, und sang in Worten und Weisen, wie sie die deutsche Sprache selten ertönen liess.

Wie sich dieser eigentümliche Mensch an seinem eigenen starken Wollen ästhetisch entzündete, so fängt das Wollen der grossen handelnden Egoisten der Welt — die selbst meist der Kunst gar fern stehen — sonst in der Seele des Andern Feuer. Die Dichtkunst steht diesen Lebensvorgängen am nächsten und seit grauen Zeiten hat sie sich an keinem anderen Stoffe mehr begeistert, als an diesem Kampfe des handelnden Individuums, sei es, dass er in der Wirklichkeit oder in der Phantasie sich abspielt. In der Wirklichkeit heissen die grossen Egoisten gewöhnlich bedeutende Staatsmänner, wobei es — wie schon Stirner so trefflich zeigte, ohne freilich die im Grunde egoistische Natur der leitenden Geistesidee zu bemerken — völlig gleichgiltig ist, ob der Fanatismus des Liberalen oder der des Konservativen, der des Weltbeglückers oder des Weltzerstörers dem Besessenen im Leibe sitzt. Die Hauptsache ist, dass diese gewaltigen Menschen, um ihren Begierden gerecht zu werden, kein Hindernis zu kennen scheinen und Opfer erlangen, gegen welche die Opfer des gewöhnlichen kleinen Egoisten, der dem Strafgesetzbuch verfällt, wirklich verschwinden. Politik, die Schule des grossen handelnden Egoismus, und Aesthetik, die Schule des grossen künstlerischen Egoismus, sind wahrlich zwei Reiche, die sich über keinen Punkt verständigen können. Dort Nützlichkeit — hier Schönheit, dort Berechnung — hier Anschauung, dort kaltes Blut — hier heissströmende Begeisterung, dort Diplomatie — hier Ehrlichkeit. Derselbe Mann, der mir politisch schädlich erscheint, kann mich ästhetisch in Entzücken versetzen. Ein ganz

kleiner Civilverbrecher schon verliert seine abstossenden Eigenschaften, sobald ich ihn in den Kreis ästhetischer Betrachtung rücke: hier giebt er das vortrefflichste Objekt ab. Ein grosser Verbrecher von Staatswegen, ein Napoleon, kann mich in der politischen Erinnerung sehr traurig stimmen — ästhetisch genommen scheint er mir ein Prachtkerl. Grosse Staatsmänner, wenn sie wirklich von umwälzender Bedeutung waren, kamen mehr als einmal in die Verlegenheit, auf krummen Wegen wandeln zu müssen; aber gerade die Schattierung, welche ihrem Charakter durch diesen Procentsatz Egoismus gegeben wurde, machte ihre Erscheinung zu einem begeisternden Objekte künstlerischer Anschauung. Politisch stellt man sich zu der Erscheinung Bismarcks verschieden; erbitterte Feinde hat der grosse Mann sehen müssen. Aber schon, dass seine Grösse auch bei den Widersachern erkannt wird, zeigt den Einfluss der ästhetischen Betrachtung, der wir uns alle nicht entziehen können. Denn künstlerisch genommen, ist er ein so prächtiges Stück Wirklichkeit, wie es die Geschichte nicht oft hervorbringt. Vergessen wir ganz, *gegen* wen er sich in seinem Zorn richtete, — denken wir nur einmal daran, wie sich dieser Zorn, diese heilige Energie, dieser überstarke Willen offenbarte. Seine Brauen springen weitschattend hervor, seine Nasenflügel keuchen in gährendem Wollen. Wer bringt es über sich, einen grossen Woller zu verachten? Für wen ist nicht diese fruchtbarste Gabe des Menschentums, dieses unruhevolle Drängen, dieses stete Herrschenmüssen, dieses ewige Ueber-sich-hinauswollen von erschütternder Wirkung? Das Grosse an uns ist überall das Werk eines eisernen Willens und unser Erfolg ist die Proportion zwischen der Kraft unseres eigenen Egoismus und der Kraft des Gesamtegoismus der Menschheit. Die aber, welche das Schicksal dazu auserkoren hat, dass in ihnen der Drang des Menschen zu höchster Energie sich steigert, — diese seltenen Blüten der treibenden Urkraft, diese wahren Herrscher werden von der Kunst am allermeisten geliebt. Und Bismarck, der kein geborener, sondern ein gewordener Herrscher war, der keine glatte, normale Ebene war, sondern ein Berg mit vulkanischem Grollen, Verändern und Auswerfen, keine lachende Wiese mit regelmässiger Heuabfuhr, sondern ein zackiger Felsvorsprung unter peitschendem Gewitter, — der sitzt im Reiche der Aesthetik auf ewig unbestrittenem Throne. Nur hierhin setzt ihn auch einst die Geschichte. Was »gut«, was »böse«, streift sich mit den Jahrhunderten ab, wie die Erinnerung an den Schweiss während der Arbeit. Ist Cäsar, ist Hannibal, ist Alexander für uns noch ein Böser? Sie sind nur Grosse geblieben, denn die Aesthetik hat ein besseres Gedächtnis als die Moral.

Das Anstürmen des sich frei wähnenden Wollens gegen die Schranken des begrifflich zugeschnittenen Egoismus ist der Inhalt fast jedes Dramas. Die Nüancen dieses Kampfes sind unerschöpflich. Man bedenke bloss, von wie vielen Seiten Ibsen diesen Stoff aufgegriffen hat, der sein ganzes Leben dem Ziele gewidmet zu haben scheint, das Ringen der freien Individualität gegen die Forderungen der sozialen Logik in den verschiedensten, ästhetisch wirksamen Formen aufzufassen. Wie er dies mit fast systematischer Vielseitigkeit und mit tiefem modernen Bewusstsein durchgeführt hat, macht seine Grösse aus. Nora, die Frau vom Meer, der Volksfeind, die Hilde des Bau-

meisters Solness und all die Anderen sind nur verschiedene, genial erschaute Hypostasen derselben grossen Idee: der Tragik des egoistischen Individuums im Reiche des praktischen Handelns. Kaum aber ist dieses Thema in einer anderen Dichtung tiefer an seiner Wurzel erfasst, als in Dostojewskis Raskolnikow. Dieses Buch ist darum ein Edelstein der Weltlitteratur, weil es jenen Urgedanken des nach egoistischer Selbstbestimmung dürstenden Individuums weniger im Kampf mit Sitten und Gesetzen der Aussenwelt, als im Kampf mit der Schwäche, der Gewohnheitsnatur und der Naivetät der *eigenen* Seele des grossen Wollers seinen Verlauf nehmen lässt. Raskolnikow *will*, aber *kann* nicht. Und indem so jener schreckliche Kampf mit Trieb und Gegentrieb in die *eine* Brust des einen Menschen gelegt wird, entwickelt sich der ästhetische Gehalt unseres Themas in geradezu verblüffend reicher Fülle. Der Wollende kämpft nicht mehr gegen die Mauer der Herde, die ihm infolge der eigentümlichen Nebenumstände seiner That garnicht geschlossen entgegentritt, sondern er ringt mit der eigenen Erkenntnis, dass er gar kein Berufener der »Aussergewöhnichen« ist, dass nur sein theoretischer Kopf, nicht sein blindleidenschaftliches Herz gewollt hat. So entspringt diesem in die Tiefe des Ichlebens versenkten Urkampf des Menschen eine Psychologie von derart feinem Gewebe, von derart minutiös erschauter Charakteristik, dass wir den innersten Nerv dieses grossen tragischen Geheimnisses der Menschheit glauben zittern zu sehn.

Der Mensch als Handelnder muss den Egoismus zu Gunsten der Gesellschaftslogik unterdrücken und hat für die Aesthetik keinen direkten, aber einen um so grösseren indirekten Wert: als Objekt. Und der Mensch als Erkennender?

Unser Erkennen ist Rechnen, Zusammenrechnen von Einheiten. Unser erkennendes Organ bildet ewig Synthesen. Es muss die Dinge — und wie viel Beispiele lieferte diese Untersuchung — immer sehen unter der Form der diametralen Zweiheit, die wieder zur Einheit zusammenstrebt. Es kann das Weiss nur begreifen, indem es sofort das Nichtweiss danebenstellt, und es kann den Begriff Farbe nur gewinnen, indem es diese unwillkürliche Zweiteilung vorangehn lässt. Es kann sich selbst auch nur unter dieser Form begreifen. Wir sahen: es musste die Seele in der Dreiteilung des Handelnden, Erkennenden, Aesthetischen auffassen, um ihren Akten gerecht zu werden. Und die Beruhigung des philosophischen Denkens tritt erst ein, wenn es so sich selbst unter der gleichen Form auffasst, wie die Dinge, wenn es somit bei der subjektiven Unendlichkeit anlangt, die sich immer wieder im eignen Kreise schliesst, und wenn es in diesem Selbstbewusstsein als der höchsten Fähigkeit des menschlichen Denkens zugleich wieder Ursache und Wirkung, Anfang und Ende, Gegebenes und Gewordenes erkennt. Nur so kann jemals Sein und Denken in Kongruenz zusammenfallen.

Und damit ist der Erkennungsprozess mit seinen Resultaten ganz nur als psychisches Vermögen, als Ausfluss des treibenden Urwillens festgestellt. Unser Denken verläuft in allen Fällen folgendermassen. Ein Begriff, als Einheit zweier vorhandenen Begriffe, bildet sich. In dem Moment, wo dieser Begriff heraustritt, erscheint auch schon seine Inkongruenz mit andern Thatsachen. Wieder tritt das Denken heran. Es ordnet, sichtet, stellt zusammen. Und es gelangt zu zwei diametral

entgegengesetzten Begriffen, in denen sich jene Inkongruenz polarisiert. Wieder sucht es die neue Einheit für die beiden unvereinbar erscheinenden Begriffe und, nachdem es sie glücklich gefunden, — wiederholt sich das alte Spiel. Wir stehen zum Beispiel heut vor dem Konflikt: Materie und erstes Leben — werden wir die gesuchte Einheit gefunden haben, so giebt es wieder neue, noch ungeahnte Einheiten zu bilden. Wir sahen den Konflikt: Erkennen und Handeln, wir fanden die Einheit Urwollen und stehen nun vor der Kluft zwischen philosophischer Erkenntnis und naturwissenschaftlich exakter Beschäftigung. Wir stiessen uns an den Widerspruch von Sein und Denken, wir fanden die Einheit-Bewusstsein (von sich selbst und von den Dingen). Dieses erste Selbstbewusstsein trat vor das zweite, noch einen Grad subjektviere Selbstbewusstsein: wir retteten uns von der neuen Zweiheit durch die endgiltige *These* der Unendlichkeit.

Nur unter dieser These der Unendlichkeit lässt sich der Weg des Erkennenden begreifen. Die Bildung der ewig neuen Dreieckspitzen, die wir Begriffsvermögen nennen, muss unendlich sein, weil dies Vermögen ein subjektives ist und es nur in unendlicher Bewegung uns logisch zu der übrigen Einrichtung der Dinge zu passen scheint. Was man demnach Wahrheit nennt, als das Ziel des Erkennenden, besonders des systematischen Erkennenden, des Wissenschaftlers, ist ein Schemen und von gar keiner objektiven Bedeutung, bestenfalls für einen beschränkten Gebrauch ganz nützlich. Diese Wahrheit kann nie absolut sein, weil sie in der unendlichen Form liegen muss. Denn nennt man das einmalig richtige Finden einer Begriffseinheit Wahrheit, so ist diese nur ganz relativ. Es ist eine bestimmte Wahrheit, aber nicht *die* Wahrheit.

Die Wissenschaft verfährt nun so, dass sie, je nach den Kräften des Einzelnen, und den Zielen des betreffenden Gebietes, vorhandene Zweiheiten durch erlösende Einheiten zu versöhnen sucht. Natürlich kann sie nie, da eben dieser Weg unendlich sein muss, an die endgiltige Erreichung einer obersten Einheitsspitze denken. Im Gegenteil wächst das immanente Ziel mit ihren Anstrengungen. Da das Denken an den Dingen selbst nichts ändert, ist das Ganze nur ein sehr edles Spiel des Geistes, ein ewiger Versuch, die apriorischen logischen Denkgesetze mit den äusseren Erfahrungen in Einklang zu bringen. Aber da unser Geist ebenso notwendig denken muss, wie unser Leib leben muss, und da andrerseits jede über dem gewöhnlichen Egoismus stehende und scheinbar überflüssige Beschäftigung von jeher sich grossen Ansehns erfreut hat ob der höheren Kräfte des Menschen, die sich darin offenbaren, so hat dieses Spiel alles Spielhafte verloren und ist in seiner intensivsten Aeusserung zum besten Kulturschatz der Menschheit geworden. Jedoch beschränkt sich in Wirklichkeit, die Wissenschaft durchaus nicht auf nur sichere und sorgsame Aufschichtungen neuer Einheiten über alten Zweiheiten, sondern gerade der heftigste Denker baut wohl das Haus der Wissenschaft so weit, als noch wirklich massive Steine auf den Fugen der andern liegen, aber er ist doch auch ein Mensch und möchte gern in seinem Geiste das Haus einmal bis zur Spitze ausgebaut erschauen. Drum nimmt er statt der sicheren und logisch gehärteten Steine zuletzt noch ein bischen Hypothesenluft, etwas Illusionswolke und ein wenig Dichterdunst und führt mit solchem Stoff die Spitze aus, die noch fehlte. Nun fühlt er sich erst beruhigt,

da er wenigstens gesehen, wie sich das Haus im Ganzen macht, und da er nicht einmal merkt, wie die Illusionswolken, denen er grade sein zartestes, delikatestes Innere anvertraut hat, fortwährend sich verschieben und die vermeintliche Spitze nicht zur Ruhe kommen lassen.

Dies letztere Verfahren eines wissenschaftlichen Denkers ist aber nichts Anderes, als eine Aeusserung eines dringenden *ästhetischen* Bedürfnisses, und in den subjektiven Ingredienzien, welche dieser Forscher in seine Untersuchungen mischt, offenbart sich die aufkeimende Macht des Individuums, das sich auf sich selbst stellen darf. Das handelnde Individuum durfte im Normalfalle seinem egoistischen Drang, sofern er über die Gebote der sozialen Nützlichkeit hinausgehen will, nicht nachgeben. Das denkende Individuum durfte zunächt im Normalfalle auch nicht über die Grenzen strengster Objektivität, das heisst über die Grenze der sicher und massiv aufgeschichteten Begriffssteine heraufgehen: es thuts aber doch, und nicht ganz ohne eine gewisse Berechtigung. Denn der wissenschaftliche Bau weiss sich, besonders bei den Geistern, die den Dingen auf den letzten Grund gehn müssen, erst dann ganz verständlich und logisch gerichtet, wenn er, auch unter Hinzunahme illusionärer Elemente, jenes abgeschlossene Bild der Pyramide mit der Spitze nach oben darbieten kann: während ja in Wirklichkeit das Fortschreiten der Wissenschaft einer umgekehrten Pyramide entspricht, die auf der Spitze steht und nach oben in die Unendlichkeit divergiert. Gerade also die *Unendlichkeit* des wissenschaftlichen Denkprozesses und andererseits das Bedürfnis des Einzelnen, die unendliche Reihe in ihrer *geschlossenen* Einheit zu erfassen, bedingen in ihrer Zusammensetzung das Mitwirken eines *subjektiven* Faktors; je unendlicher das Feld dem Denkenden erscheint und je mehr seine Individualität nach einem beruhigenden Rahmen verlangt, desto stärker wird dies der Fall sein. Wir fühlen die Aehnlichkeit mit dem ästhetischen Prozess und wir schliessen, dass Macht und Recht des Individuums im Gebiete der Wissenschaft schon bedeutend höher sei als im Gebiete des Handelns, aber bedeutend niedriger als im Gebiete der Kunst.

Es giebt nun Wissenschaften, deren Bestreben wesentlich auf das Herausholen von Einheiten gerichtet ist, welche gleichsam schon latent in den thatsächlichen Dingen ruhen, wie wenn der Botaniker Pflanzengruppen zusammenfasst, der Astronom die Weltkörperordnung berechnet. Es giebt aber auch Wissenschaften, die vor allem eine kombinatorische Thätigkeit entfalten und wesentlich aus einem unstillbaren Denkenmüssen hervorgegangen sind. Die ersteren nennt man die exakten, sie bleiben absichtlich bei jener massiven Grenze stehen, die andern sind die philosophischen, welche das Bedürfnis haben, jene Wolkenpyramidenspitze aufzurichten. Im allgemeinen gehen die beiden Auffassungen häufig durch- und nebeneinander, im einzelnen lassen sie sich aber sehr gut unterscheiden. Der einzelne Forscher nämlich wird deutlich mehr zu jener oder zu dieser Art neigen. Die von jener Art bescheiden sich mit mathematischen Thatsachen und nennen alles andere Hypothesen, und wenn sie den Mörtel einer Hypothese einmal brauchen, so wissen sie, dass er illusionär ist. Sie vertragen sich gut, sind nüchtern und wenig empfänglich fürs Aesthetische. Die von der andern Art aber setzen gewöhnlich jene Exaktheiten schon im voraus und lieben es, den Bau erst von der Wolkenlinie anzufangen. Ein jeder hält seine Wolke für Stein und nur der andere sieht, dass

es eine Wolke ist. Darum vertragen sie sich nicht, sondern beschimpfen sich oft in den schärfsten Ausdrücken und sehen in ihrem leidenschaftlichen Kampfe garnicht, welche Spiegelfechterei sie treiben. Was sie sich immerfort widerlegen, ist garnicht zu widerlegen — es ist ja eine Art Dichtung, ein Stück Subjektivität und die lässt sich mit logischen Hieben nicht abthun. Jeder hatte Recht und jeder hatte Unrecht: im Schellingschen, wie im Hegelschen, wie im Schopenhauerschen Gedanken liegt eine Wahrheit, welche nämlich eine innere Consequenz ist; aber diese Wahrheiten vertragen sich sehr gut nebeneinander, da es *die* Wahrheit nicht geben kann und es ebenso leicht, wie unnütz ist, wenn jeder Philosoph dem andern nachweist, dass er *die* Wahrheit nicht gefunden. Die findet keiner, denn sie ist nur ein Begriff. Drum nehmt diese höchsten Geister der Wissenschaft, die Philosophen, welche allein an die letzten Wände tasten, nicht als exakte Baumeister, nehmt sie als grosse Persönlichkeiten, als drängende Subjektivitäten, als denkende Dichter; nehmt die Geschichte der Philosophie nicht so sehr als eine Entwicklung der Wahrheit, wenn auch selbst hier ein gewisser exakter Baugrund sich niedergesetzt hat, nehmt sie auch nicht als eine Geschichte der Irrtümer, sondern in ihrem feinsten Gehalt als eine Art Litteraturgeschichte.

Je mehr eine philosophische Natur in dem betreffenden Forscher stecken wird, desto persönlicher wird sein Werk ausfallen, dann wird er sich niemals darauf beschränken, nach Abschluss des exakten Fundaments die Feder aus der Hand zulegen, sondern er wird alles, was er denkt, und alles, was er mutmasst, auf jene subjektive Pyramidenspitze beziehen. Er wird sein Werk *richten* nach einem gewissen Weltanschauungssystem, das er bewusst oder unbewusst in seinem Innern trägt. Diese bestimmte individuelle Färbung wird so penetrant über seiner Arbeit ausgegossen sein, dass sie das geringste Werkstückchen modifiziert. Er wird niemals blosser Rechner, Thatsachensager sein, sondern er wird immer seinen ganzen Menschen in den Denkprozess legen und er wird nicht mehr reden wie ein Statistiker, sondern wie ein Künstler. Man wird warm bei ihm.

Und wiederum ist es diese überströmende Individualität, die uns auch den Forscher zum *Grossen* macht. Der Kettenfabrikant von Thatsachen wird uns immer brav und glaubwürdig erscheinen, aber niemals bedeutend. Der grosse Denker ist ein grosser Woller, dessen egoistische Kraft sich auf das Denken der letzten Begriffe, auf das Zu-Grunde-Denken legt. Hierhin stösst er seinen Mut aus. Wer aber immer bis zu Grunde denken muss, der bildet in sich jenes unbewusste System, auf das er jeden Schritt des Denkens bezieht, und der durchtränkt dann sein ganzes Erkennen mit dem Safte der warmen Subjektivität. Ob Historiker, ob Metaphysiker, ob Naturforscher — gross hat ihn nur der philosophische Zwang gemacht, der in ihm sitzt, das Ausserwissenschaftliche, wenn mans genau nimmt, und das logisch Unnahbare. Wieder ist es das Plus des Egoismus, welches Grösse verleiht, hier nicht mehr das Plus über den Strang der sozialen Logik, sondern über die Grenze der Logik an sich. Aber dort, als handelndes, durfte das Individuum nur zu seinem Schaden den übermütigen Schritt wagen; hier, als denkendes, darf es ihn ohne Schaden wagen, ja es wird mit einer gewissen Notwendigkeit zu ihm getrieben. Schon ist das Individuum freier und selbständiger geworden, schon hat es mehr Recht

dazu — und darum ist's auch die Pflicht des Beurteilers, im grossen wissenschaftlichen Geiste das subjektive Element nicht bloss zu verstehen, sondern auch zu schätzen, mehr zu schätzen, als es heut Gewohnheit ist.

Sobald das Individuum aus dem Reiche des Handels in das des Denkens übertritt, fühlt es sein egoistisches Recht wachsen; sobald es aber gar ins Reich der Aesthetik den Fuss setzt, wird die Persönlichkeit in ihm völlig selbständig. Im Künstler erst wird das Individuum befreit. Bindet sich der handelnde Egoismus an die Logik der Gesellschaft, bindet sich der denkende Egoismus an die Logik der Begriffswelt, so folgt der ästhetische Egoismus seiner schrankenlosen Freiheit. Die Logik als bestimmende Macht hat nun nichts mehr zusagen; ihre Einheitsbildungen, seien sie aus äusseren Erfahrungen oder aus inneren oder aus beiden entstanden, seien sie Wirklichkeit oder Phantasie, werden nun nicht minder blosses Material für den ästhetischen Prozess, wie alle, alle Dinge in der weiten Welt ausser mir und in mir, über welche sämtlich sich zu erheben das ästhetische Empfinden die Elastizität besitzt. Wer schreibt dem reinen ästhetischen Sinne Rücksichten vor, wie dem handelnden Individuum? Wer verlangt von ihm die logische Thatsächlichkeit der Sphäre des Denkens? Er spottet aller und jeder Beschränkung, er hüpft mit der feinsten Leichtigkeit, deren unsere Seele fähig ist, durch die Welt. Es giebt für ihn nichts Unmögliches, weil ihm nil humani alienum ist.

Der Egoismus des Handelnden sieht *vor* sich die Hindernisse, welche in der Form sozialer Rücksichten ihn eindämmen. Der Egoismus des Denkenden sieht sie *hinter* sich in der Form der thatsächlichen, logischen Grundlage, auf der er weiter baut und welche von Geschlecht zu Geschlecht ebenso höher anwächst als der Haufen jener gesellschaftlichen Bedürfnisse. Der Egoismus des Künstlers hat weder vor sich noch hinter sich Hemmnisse, im Gegenteil, mit der wachsenden Kraft des Wollens und Erkennens wächst auch sein Strombett an Breite.

Und anders: der Egoismus des Handelnden hat den Trieb *hinter* sich, wie eine stossende Kraft, er will ganz Ich sein; aber da sieht er, dass auch andere Ichs dasselbe wollen, und muss sich mit ihnen einigen. Der Egoismus des Denkenden hat das treibende Motiv *vor* sich, er geht von der gegebenen Thatsächlichkeit aus und bildet, da er den Grund der Dinge auf realem Wege nicht findet, sich jene ideale Ureinheit aus, auf die hin er schliesslich alle Beobachtungen bezieht. Der Egoismus des Künstlers hat das Ziel hinter sich und vor sich zugleich, nämlich *in* sich. Das Drängen nach letzten Einheitsbildungen, welches schon den Philosophen ihm so nahe rückt, äussert sich bei ihm in der Erschaffung einer grossen, geschlossenen, runden Welt, welche wie ein Krystall ist, den die wirkliche Welt an sich selbst ansetzt, eine Fortsetzung der Natur. Aus der Einheit des inneren Triebes beim handelnden Egoisten wird beim denkenden die Einheit des inneren Zieles, das System, und beim schaffenden die Einheit der neuerschauten Welt, die Trieb und Ziel zugleich ist: ein auf dem reinsten Wollen ruhendes System des reinsten Erkennens. Zwischen dem äussersten idealistischen Philosophen und dem schöpferischsten Künstler liegt nur das schmale Grenzgebiet, in welchem auch die letzten Reste fundamentierender Thatsächlichkeit allmählich vergessen

werden; hier berühren sich an einem leuchtenden Punkte die äusserste »Wahrheit« und die äusserte »Schönheit«. Was einem Hegel sein System, war einem Michelangelo seine Formenwelt. Dieser trug ein System der Anschauung in sich, wie jener eines des Erkennens. Aber jener dachte das seine nur, dieser konnte ihm Wirklichkeit geben. Er herrschte im Reiche des Aesthetischen, das will sagen, er war ein Schaffender und Schauender zugleich, zugleich ein Woller und Erkenner. Und weil er sein Erkennen nicht an die logische Tradition knüpfte, sondern ans selbsteigene Wollen, ward das Erkennen zum Erschauen und ward das Wollen zum rücksichtslosen, sich selbst bestimmenden Erschaffen. Das Individuum gewann sein höchstes Recht, seine höchste Freiheit, es ward produktiv mit der Allmacht des Weltenschöpfers.

Das Aesthetische stellt sich uns immer wieder als die höhere Synthese des Wollens und Erkennens dar. Wir sahen, dass das Wollen den Untergrund des aus ihm wachsenden Erkennens abgiebt, welches an seinem Gipfelpunkt angelangt die Bildung der ästhetischen Synthese ermöglicht. Und so tritt uns auch in Wirklichkeit die Individualität, der erste Faktor des ästhetischen, in ihrem allmählichen Kampfe entgegen, den sie über das Handeln hinaus durch das Denken, besonders das philosophische, hindurch bis zum Freiheitssiege im Künstler durchficht. Die Grösse aber des Menschen besteht auf allen drei Gebieten in der Macht seiner Persönlichkeit. Dem handelnden Egoisten freilich bekommt seine Grösse schlecht, dem wissenschaftlichen schon besser, wenn sie auch von vielen noch missverstanden wird, dem Künstler aber am allerbesten: ihm allein, so paradox es klingt, ist es ganz erlaubt gross zu sein, und ihm ist dies der ganze Erfolg. Gross ist am Bismarkschen Handeln eben das spezielle Bismarksche, gross am Hegelschen Denken eben das speziell Hegelsche, gross an der Rembrandtschen Malerei und der Wagnerschen Musik das speziell Rembrandtsche und Wagnersche. Dies ist so wenig selbstverständlich, dass es sehr viele giebt, die es nicht einmal wissen. Immer und in allen Gebieten, ob Staatsmann, ob Denker, ob Dichter, waren die Grossen eben grosse Persönlichkeiten. Aber die grossen Handelnden erfuhren zuletzt eine um so gewaltigere Niederlage, je persönlicher sie waren — die grossen Denkenden entfernten sich unter gewaltigem Widerspruch um so weiter vom allgemein anerkannten Fundament des Begriffsbaues der Menschheit, je persönlicher sie waren: nur die Künstler, wenns auch um so langsamer ging, blieben, je persönlicher sie waren, zuletzt desto grössere Sieger, Rechthaber, Heerführer und Periodenmacher. In ihrer Grösse baute sich die Freiheit des Individuums, die oft gewähnte, oft gesuchte, ihren strahlendsten Triumphbogen: in der ganzen Welt und ganzen Geschichte giebt es keinen nachhaltigeren Sieg als den des grossen Künstlers.

Und dies ist nun das neue Gesichtsfeld, das sich uns eröffnet: in welches Verhältnis gerät das Individuum zur Allgemeinheit? Dieses Individuum, welches uns bisher nur in seiner reinsten Form, in einer fast abstrakten Grösse entgegentrat, ganz auf sich gestellt, ganz rücksichtslos gegen Tradition und Publikum, ganz ein eigener Schöpfer? Solche Grösse des Individuums war vorwurfsfrei, sie war sein gutes Recht, ja sie war Pflicht des wahren ästhetischen Gewissens. Aber das Individuum wird unter andere Individuen gesetzt — wie vertragen sie sich? Es tritt schroff der Allgemeinheit gegenüber — welches ist

die Wirkung? Es weiss sich nicht immer in voller Reinheit auszubilden, zu erhalten oder wiederzugeben — was bleibt von ihm übrig?

Zu nahe gepflanzte Bäume schlagen sich die Aeste ein, ist ein alter Spruch. Auf das Gebiet des praktischen Egoismus verpflanzt, werden sich ebenbürtige Individuen wirklich gegenseitig vernichten, wie die Sprösslinge des Drachenzahns. Aber auf dem ästhetischen Gebiet nicht ganz so. Sie werden sich nicht verstehen, werden einander entweder anstaunen oder herabwürdigen, aber die Objektivität fährt dabei nicht schlechter. Denn sie weiss, dass hier, im Bannkreis der Aesthetik, nicht Einer recht haben muss, sondern sehr gut Zwei und Drei recht haben können. Die Welt des einen stört die des andern nicht, für den Betrachter können sie beide organisch und geschlossen sein. Das ist die notwendige Folge der Freiheit des ästhetischen Individuums; es hat immer recht, sofern es reif ist — und das ist das Ueberlogische in dem Verhalten ästhetischer Persönlichkeiten zu einander, dass sie sich nicht widerlegen oder überwinden können, wie die Mathematiker. Jedes ästhetische Gefühl hat sein Recht nur in seiner Stärke, und wenn Homer originaler ist als Virgil, so ist er auch grösser, aber gegen Shakespeare kann er nichts machen, weil der sein eigenes Weltensystem hat. Jede Sonne im Kosmos würde, in die Nähe einer anderen versetzt, sich mit ihr zerschlagen, sie geht aber eben nicht in die Nähe und regiert neben jener. Wagner und Liszt konnten sich nähern und begreifen; denn was der eine stürmte, war der andere elastisch. Sind die Individuen gleich bedeutend, so vertragen sie sich umgekehrt, subjektive recht schwer, objektive desto besser.

Die ebenbürtige Stärke zweier Individuen ist jedoch die Ausnahme. Regel ist eine Stufenleiter von ästhetischen Gefühlsstärken, welche allerdings eine gegenseitige Modifikation zur Folge hat. Das stärkere Individuum wird das schwächere überwinden — logisch sagt man widerlegen. Das egoistische Individuum hatte schliesslich kein Recht, andere Personen zu besiegen, weil es die Logik des Soziallebens anerkennen muss. Das ästhetische Individuum dagegen hat das Recht, seinen Sieg zu erstreben und durchzuführen, seine Persönlichkeit der Welt aufzudrängen, seine Zeit mit seinem Blute zu tränken. Man mache sich die Konsequenz dieser Schlussfolgerung recht klar. Haben wir erst erkannt — und wir thaten es —, dass die Persönlichkeit des Menschen auf keinem Felde mit solcher Berechtigung sich frei und egoistisch und selbstbestimmend geben darf, wie auf dem ästhetischen, so steht ihr Recht, zu herrschen, auch nirgends makelloser da. In demselben Verhältnis, als sich das Individuum durch die Reiche des Handelns, Erkennens und Schaffens zu voller Unabhängigkeit durchkämpft, erringt es sich die Erlaubnis, auch Sieger und Herrscher sein zu dürfen. Der Handelnde darf es nicht, sonst rennt er mit dem Kopfe gegen die logische Mauer, der Erkennende darf es halb und halb, der Schaffende darf es ganz, denn es liegt im Wesen seiner Individualität, dass sie ganz frei und unlogisch und selbstisch sein muss. Hier proklamiert sich das Recht des Stärkeren in voller Unbeschränktheit und Unangreifbarkeit.

Auch im Verlauf der Beziehungen, in welche das egoistische wie das ästhetische Individuum zur Allgemeinheit tritt, zeigen sich die diametralen Gegensätze der beiden Erscheinungen. Der grosse handelnde

welche allerdings eine gegenseitige Modifikation zur Folge hat. Das stärkere Individuum wird das schwächere überwinden — logisch sagt man widerlegen. Das egoistische Individuum hatte schliesslich kein Recht, andere Personen zu besiegen, weil es die Logik des Soziallebens anerkennen muss. Das ästhetische Individuum dagegen hat das Recht, seinen Sieg zu erstreben und durchzuführen, seine Persönlichkeit der Welt aufzudrängen, seine Zeit mit seinem Blute zu tränken. Man mache sich die Konsequenz dieser Schlussfolgerung recht klar. Haben wir erst erkannt — und wir thaten es —, dass die Persönlichkeit des Menschen auf keinem Felde mit solcher Berechtigung sich frei und egoistisch und selbstbestimmend geben darf, wie auf dem ästhetischen, so steht ihr Recht, zu herrschen, auch nirgends makelloser da. In demselben Verhältnis, als sich das Individuum durch die Reiche des Handelns, Erkennens und Schaffens zu voller Unabhängigkeit durchkämpft, erringt es sich die Erlaubnis, auch Sieger und Herrscher sein zu dürfen. Der Handelnde darf es nicht, sonst rennt er mit dem Kopfe gegen die logische Mauer, der Erkennende darf es halb und halb, der Schaffende darf es ganz, denn es liegt im Wesen seiner Individualität, dass sie ganz frei und unlogisch und selbstisch sein muss. Hier proklamiert sich das Recht des Stärkeren in voller Unbeschränktheit und Unangreifbarkeit.

Auch im Verlauf der Beziehungen, in welche das egoistische wie das ästhetische Individuum zur Allgemeinheit tritt, zeigen sich die diametralen Gegensätze der beiden Erscheinungen. Der grosse handelnde Egoist hat zuerst seine unbestrittensten Erfolge, die Welt läuft ihm nach; langsam erst fühlt er die Nemesis der sozialen Logik herantreten und je langsamer ist seine Niederlage, je grösser er ist. Die grosse ästhetische Persönlichkeit erfährt dagegen zuerst den schroffsten Widerspruch, weiss sich erst allmählich ihr Recht zu verschaffen und siegt um so langsamer, je grösser sie ist. Napoleon hatte bald Europa zu Füssen, erst ganz langsam, sogar unerwartet vor Waterloo nochmals aufleuchtend, erlosch seine Macht. Schopenhauer hatte gleich begeisterte Freunde und begeisterte Feinde, er bedurfte eine ganze Spanne Zeit, um durchzusickern, ohne jemals seine gesamte Periode getränkt zu haben. Beethovens Neunte erfuhr unendlichen Widerspruch und fast allgemeines Missverständnis, erst ganz allmählich ging sie ins Zeitbewusstsein über und heute giebt es auch unter den Akademikern keinen, der sie nicht im Blute trüge. Darum, wenn das ästhetische Individuum seinen Weg beginnt, so ist die Kluft zwischen ihm und der Allgemeinheit die allergrösste, eine auf den ersten Blick unüberbrückbare. Aber sie wird auch nicht überbrückt, sondern sie schliesst sich langsam selbst, und es gilt nun, die Erscheinungen zu betrachten, unter denen dieser Zusammenschluss sich vollzieht.

Die Allgemeinheit steht immer unter dem Eindruck der Tradition. Die unwiderstehliche Macht der Autorität ist das Gesetz der künstlerischen Einflüsse. Auf die Schaffenden von geringerer individueller Kraft wirkt die grosse künstlerische Persönlichkeit in der Form des Zeitstils oder, im einzelnen Falle, der Reminiscenz. Michelangelo lenkte Jahrhunderte in die Bahnen seiner Individualität; er selbst ein Gott, hatte Scharen von Epigonen hinter sich. Wagner nicht minder und so jede individuelle Erscheinung. Gewiss, das Genie führt schlummernde

Kräfte seiner Zeit ins konkrete Tageslicht empor; es spricht zuerst öffentliche Geheimnisse aus, wie vor ihm eben keiner den inneren Ruck verspürte. Aber es ist zugleich auch der Vater seiner Zeit; die Individualität, welche es ausstrahlt, war ihm von der Zeit nicht gegeben. Und dies macht seine persönliche Grösse und den Charakter seiner Herrschaft über die Geister. Sein Eintritt ist oft roh und ungeschlacht, wie jede Revolution. Die Epigonen, welche sein Werk weiter ausführen, sind feiner und geschmackvoller — aber die Grösse fällt ihnen nie zu, weil sie keine Persönlichkeit haben. Die tausend Musikdramen, welche in Wagnerschem Stile verfasst wurden, sind und bleiben bei allem Ernst der Arbeit und bei allem Geschmack der Durchführung doch Nebensonnen. Die entzückende Schroffheit und Härte des originalen Reizes ist unersetzlich. Die Epigonen stehen nicht unter der dämonischen Gewalt des individuellen ästhetischen Wollens, darum erringen sie wohl schnell die Gunst des Publikums, aber verschwinden eben so schnell von der Bildfläche. Das ist die wunderbare Gerechtigkeit der Geschichte. In der Zeit selbst ist man oft blind gegen die Schwäche des Epigonentums, das sich ja so breit macht und so liebenswürdig zu sein versteht. Darum ist es immer eine erfrischende That des Historikers, wie es jüngst Richard Muther in seiner warm-menschlichen Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts durchgeführt, wenn den Lebenden und Nachlebenden die Nichtigkeit der Epigonengötzen und die Herrlichkeit der Originalgötter wieder ins rechte Licht gestellt wird. Ist doch Hochschätzung und Verständnis der Individualität die einzige Richtschnur einer modernen Aesthetik wie einer modernen Kunstgeschichte: die Logik der Kunst heisst Stärke der Persönlichkeit.

Die Arbeit der Epigonen ist die rüstige, gewerbsmässige Thalarbeit, welche im Panorama der Geschichte auf die einsam ragenden Bergspitzen folgt, von denen sie ihre treibende Wasserkraft bezieht. Die Schlote rauchen, ein geschäftiges Leben schwirrt hin und her, die Winde verlieren ihre Kraft, grüne Behaglichkeit umgiebt den plätschernden Bach. Dann steigt das Terrain wieder an. Zweiseitig wächst eine neue Spitze hervor, weit über die Thäler der Vergangenheit und Zukunft blickend, eine neue Synthese, oben alle Vegetation verlierend, aber neue Quellen spendend, nur den Mutigsten ersteigbar, aber von unten täuschend in der Höhe.

Der Epigone taucht in die ganze Gefühlswelt seines Gottes unter oder er lässt kleine Reminiscenzen an einzelne Ausdrucksformen unterschlüpfen oder er verbindet gar beides. Er thut es unbewusst, denn das Feuer des Schaffens macht ihn blind gegen fremdes Eigentum. Die Wirkung der grossen Individualität geht ihm so durch alle Adern, dass er nicht merkt, wie wenig er diesem Aussenstrom Eigenes entgegenzustellen hat, sondern vielmehr das Eingeimpfte für eigenes Blut hält. Zumal, wenn er erkannt hat, wie sehr die Grösse des Künstlers von seiner Originalität bedingt wird, ist diese Täuschung eine doppelt bittere. Er wird sich, weil er sein Werk doch immer mit seinem Blute düngt, für originell halten und zu einer unberechtigten Eitelkeit verführt werden. Kommt in seiner Entwicklung der Punkt, wo er sich selbst findet, falls er an sich etwas zu finden hat, so durchwärmt ihn ein merkwürdiges Wohlgefühl; er ahnt, dass sein Blut nun erst ganz rein sei, und die Zeit hat ihm das Auge für die Unselbständig-

der ersten Werke geöffnet. Er ist aus dem Epigonen ein eigenes Ich geworden: die Entwicklungsgeschichte der meisten Genies; nur wenige — wie Schumann — erhoben sich nicht auf den Schultern der andern.

Wie es nun Zeitalter giebt, deren künstlerische Produkte, deren ästhetische Anschauungen von einer grossen Individualität beherrscht werden, so giebt es andere Zeiten, in denen sich das Volk gleichsam selbst Individuum ist und eine allmähliche nationale Entwicklung das Herausragen fortreissender Persönlichkeiten erstickt. Die Antike steht hier in erster Linie. Es kam alles zusammen: die Auffassung der Kunst als eines im wesentlichen banausischen Handwerks, das mangelnde philosophische Organ für die Begründung einer naturgemässen Aesthetik, die Zurücksetzung des schaffenden Künstlers vor dem Stifter des Werks, die Unmöglichkeit einer anderen Kunst als der auf Bestellung arbeitenden, der Zunft- und Schulzusammenhang der Künstlerschaft — alles das machte die antike Kunst, vorwiegend die bildende, zu einer stetig fortschreitenden Kundgebung einer grossen Volksindividualität ohne das übermächtige, drangvolle Eingreifen bestimmter Einzelpersönlichkeiten. Gewiss ändert sich ja dies Verhältnis auch im Verlauf der antiken Kunst, gewiss beobachten wir langsam das erwachende Selbstbewusstsein der Künstler in der Form ihrer Inschrift, in ihrem sozialen Auftreten, in ihren Ansprüchen, gewiss mutet uns ein Demetrius von Alopeke, mehr als mancher Berühmtere unter seinen Kunstgenossen, mit seinem kühnen Ausdrucksrealismus wie ein Selbstbesinnen der Individualität an und gewiss haben spätere Philosophen und Rhetoren schon manchen vortrefflichen Einblick in das subjektive Leben des Schaffenden gethan. Aber das Gesamtbild der Antike giebt sich nicht in individuellen Farben, sondern gänzlich in den Rhythmen der strengen kommunistischen Typik. Der Typus ist in Form und Idee Herrscher in der antiken Kunst; gegen seine Macht bedeuten die verhältnismässig kleinen Subjektivitäten eines Praxiteles oder Skopas nur leise anplätschernde Wellen, welche die Mauer des Schulgesetzes nicht vom Flecke bringen können. Man mag die nackte menschliche Figur, mag die Darstellung der Kampfmotive, mag Götterideale, mag ornamentale Stoffe durch dieses Reich verfolgen — immer ist's eine Kette, die sich Glied an Glied notwendig fügt, immer ist's die weitere Verarbeitung des Typus, welche die Grundmelodie bildet. Darum fehlt in der Antike der Begriff des künstlerischen Eigentumsrechts, fehlt der Wert der Originalität, fehlt die allgewaltige Persönlichkeit. Was hat *ein* Böcklin gegen die ganze Antike aus dem Tritonmotiv gemacht! Keiner hat sie erschaffen, diese eigenartige Kunst, aber tausende haben an ihrer Blüte mitgearbeitet. Niemals vielleicht ist eine Volksseele ungestörter und einheitlicher zum Ausdruck gekommen. Darum ist's falsch, in dieser Kunst von den Meistern zu den Epochen, statt von diesen zu jenen in der Betrachtung fortzuschreiten, falsch die Menschen als Schöpfer ihrer ästhetischen Zeit statt nur als feinste Blüten derselben aufzufassen. Es hat wirklich seinen guten Grund, dass die Alten nicht einmal wussten, ob die berühmte Niobidengruppe von Praxiteles oder Skopas sei. Und dies also ist das seltsame Bild, in dem sich die Antike von unserem Gesichtspunkt darbietet: eine Epigonenkunst, indem sie in der originalschwachen Fortbildung des Typus aufgeht, und doch wieder nicht epigonenhaft, indem sie sich selbst das grosse, bezaubernde Individuum ist, dessen

Kraft die Kunst nährt. Wer sich so zu der Antike, als einer ungetrübten Volksindividualität, stellt, wird die eigentümliche Notwendigkeit ihrer Typik begreifen und den Mangel weltenschauender Kunstgenies in dieser feinsten Handwerkskunst auch verschmerzen.

Die Werke der Alten waren populär, weil das Volk sich selbst nicht nur Individuum, sondern auch Epigone war. Das Epigonentum im gewöhnlichen Sinne erfreut sich der Popularität, weil es die grosse, richtunggebende Persönlichkeit dem Publikum mundgerechter macht dadurch, dass es mit einer gewissen Willensschwäche an dieses herantritt. Die Arbeit der Epigonen bringt am meisten jenen Schutt zu Wege, der sich langsam in die Kluft zwischen Persönlichkeit und Publikum legt und sie mit der Zeit füllt. Die alte Lehrmeisterin Gewohnheit thut das ihre dazu, sie giebt den Mörtel. Bilder und Statuen werden immer wieder angesehn, Dichtwerke und Kompositionen immer wieder reproduziert, und allmählich sickert das Gold der Persönlichkeit durch. Haben die Epigonen ihre geschäftige Vermittlerrolle ausgespielt, so werden sie verabschiedet und die Urpersönlichkeit wird mit dem Nimbus der Autorität bekleidet. Was ist doch Autorität für die Masse! Sie glauben ja nur an Namen, sie sind nur Gläubige in allem und jedem Ding. Urteilslos beten sie der gedruckten Kritik nach und, was die Leute alle sagen, ist ihnen Gesetz. Die Menge will beherrscht sein und, lässt sie der Zügel einen Augenblick locker, so sucht sie sich selbst schnell den neuen Heiligen. Nur das Handgreifliche und Besiegelte imponiert ihr. Den Virtuosen jeglicher Art bejubeln sie in hysterischen Wahnsinnsanfällen, denn sie begreifen nur das Kunststück in der Kunst und glauben, das Wesen des Ziels zu verstehen, wo sie das Mittel beklatschen. Solange noch Fürsten und Päpste eine höfische Kunst pflegen konnten, war ihnen die staatliche Sanktionierung der Arbeiten Grund genug, sich nicht weiter zu ereifern. Heut ist's anders, der absoluten Kunst folgte die konstitutionelle, und von den gewaltigen Schlossanlagen wendet die Muse ihr Interesse den Intimitäten des privaten Lebens zu. Die Verhältnisse verschieben sich, die Kraft legt sich auf andere Unternehmungen. Da steht nun die Masse um so ratloser da. Die Macht der Kritik als der — hoffentlich — einsichtigen und weitsichtigen Führerin wächst an, langsam erst festigt sich die Autorität, auf die sie schwören. Die Persönlichkeit hat es schwieriger. Denn auch, *was* sie bringt, ist mit der Zeit antivulgärer geworden. Die Kunst hat sich von der Form zum Ausdruck entwickelt. Die formale griechische Kunst musste sofort populär sein und alles Formale gewinnt sich schnell die Herzen. Es liegt allen im Leibe. Den Reiz der Mendelssohnschen Melodie begreift jeder, aber nicht den der Liebesscene Tristans; den Reiz eines schönen nackten Körpers braucht man nicht lange wirken zu lassen, wohl aber den einer ausdrucksvollen, rücksichtslos ins Einzelne gehenden Charakteristik. Und mit der steigenden Entwicklung aller Künste von der Form nach dem Ausdruck, von der Objektivität nach der Subjektivität musste auch die Divergenz zwischen Kunst und Publikum wachsen. Wie langsam Wagner und der moderne Sezessionismus die Menge gewann, haben wir eben erlebt. Mozart und Kaulbach hattens leichter. Aber dennoch dringt auch dieses Wollen durch. Die Feinde des Weimarer Dichterpaares, die Feinde des Rembrandtschen Helldunkels, die Feinde Glucks, die Feinde Caccinis sind vergessen und unschädlich — auch die lauten

Schreier gegen unseren neuesten Kunstimpuls werden verstummen. Die „Zeitschrift für bildende Kunst", halb unter den Auspicien eines Rosenberg segelnd, bekennt sich offiziell zum Huldigungsgrusse an die Sezession und Gerhart Hauptmann zieht ins Kgl. Schauspielhaus ein mit einer Dichtung, die so realistisch ist, dass sie selbst Traumvisionen bis ins Kleinste unter dem Gesetz begründeter Charakteristik durchführt. So baut sich immer wieder das Haus der Tradition, unter dessen Dach die grosse Masse sich allein sicher fühlt. Einige Epigonen haben sie in schmeichelnden Tönen herangelockt, das viele Gerede und die Gewohnheit verkürzen die Entfernung und man fühlt sich allmählich heimisch in der Atmosphäre des neuen Tempels, bis das alte Spiel wieder von vorn beginnt.

Der Gegensatz der Persönlichkeit ist das Publikum und die Aussöhnung der beiden bildet den Hintergrund der ausgedehnteren, aber unwichtigeren Vorgänge in der Kunstgeschichte. Der Gegensatz der persönlichen Kunst ist die Kunst des Zwecks und ihre Mischung bedeutet den realen Bestand des gewöhnlichen Verlaufs der Kunstentwicklung.

Was man so gewöhnlich unter „Kunst" versteht, ist die Kunst des Zwecks und zwar ist dieser Zweck das Vergnügen. Das ästhetische Verhalten in seiner Reinheit ist völlig zwecklos, die gewöhnliche Kunst nimmt Rücksichten und macht Komplimente. Jene Kunst ist rein persönlich, diese hat auch gegenständliche Interessen, Wirkungsberechnungen. Jene arbeitet nur für sich, einem inneren Drange folgend, diese arbeitet vorwiegend für das Publikum, auf Erfolge spekulierend. Jene findet ihr höchstes Entzücken im selbstgenügsamen Schaffen, diese putzt sich kokett zurecht, mit dem Lächeln des Handelsmanns, um den Leuten eine Erholung von Strapazen, eine Reizung von gedrängten Lustgefühlen, eine Unterhaltung am müden Abend zu werden. Thöricht wäre es, ihr das Handwerk zu legen. Denn warum soll ein Mensch, zumal wenn er sich zu jener höchsten Kunst nicht berufen glaubt, seinen Mitmenschen nicht ein Vergnügen bereiten wollen auf diesem so rosenbunten Wege? Es ist Notwendigkeit, dass die Leute die intimsten Regungen der feinsten Künstlerseele niemals begreifen. Es ist Notwendigkeit, dass erst durch das Medium der fertigen Kunstwerke in ihnen die ästhetischen Organe erweckt werden. Es ist natürlich, dass sie, selbst schaffensunfähig, nach solcher Erweckung der ästhetischen Gefühle verlangen, die ja doch Genüsse und Lüste sind. Es ist freilich keine hohe und eine sehr einseitige Kunstübung, welche nur auf die Erregung des *Lust*gefühls im Aesthetischen hinausgeht, um so mehr, wenn diese Erregung zum billigen Kitzel ausartet. Aber wird man diese Ansprüche der Menge hinwegdozieren können? Wird man die Nebenwirkungen, welche aus der Natur des ästhetischen Gefühls als eines *Lust*gefühls resultieren, unterdrücken können? Die Auswüchse kommen nur von der Rohheit und Niedrigkeit der Mittel her, durch welche unter Umständen den ästhetischen Bedürfnissen der Menschen ihre Nahrung zugeführt wird. Im allgemeinen wird man diesem Vorgang seine kunsterzieherische Wirkung nicht absprechen dürfen. Die Leute haben ein Recht, ästhetisch angeregt zu werden; da sie sich zumeist das nicht selbst besorgen können, muss es ihnen durch Kunstwerke vermittelt werden und also muss es Künstler geben, welche für diesen Zweck arbeiten. Und es giebt ihrer immer genug

— grosse Persönlichkeiten freilich gehn diesen Weg erst langsam, die kleinen Zwischenhändler besorgen in der Regel die erste Arbeit.

Stellt man sich nun das Ideal der reinen ästhetischen Persönlichkeit, des egoistischen Weltenschöpfers, und andererseits das Bild des für das Vergnügen der Mitmenschen arbeitenden Zweckkünstlers vor Augen, so wird man finden, dass durch alle Künstlerindividuen, durch alle Kunstgattungen und durch alle Kunstwerke diese beiden Elemente, das Persönliche und das Zweckliche, Mischungen eingehen, deren Prozentsätze den reinen ästhetischen Wert der Leistung ausmachen.

Als Wagner an den „Tristan“ ging, wollte er ein Werk liefern, welches wieder den Bedingungen einer gewöhnlichen Aufführung mehr entspräche, als der unterbrochene Nibelungenring. Aber seine Persönlichkeit schlug ihm ein Schnippchen. Die heilige Not, die beflügelnde, welche er selbst so weise besang, wuchs nur mächtiger in ihm herauf und liess ihn ein Werk vollenden, welches mehr als alle seine andern den Stempel rücksichtsloser Individualität trägt. Ein solcher grosser Wollender kann nicht anders — je grösser die Not, desto treuer wird er sich selbst. Fällt die Not und tritt dann eine Zweckaufgabe an ihn heran, so lässt die Persönlichkeit eher mit sich reden, ohne jedoch irgendwie in den Hintergrund zu treten — der „Kaisermarsch“ ward mit Rücksichten geschrieben, aber dennoch lebt der ganze Wagner darin. Vom höchsten Ideal der konsequenten Künstlerpersönlichkeit geht es, in langer Stufenleiter herab bis zum trivialsten Gelegenheitsdichter. Immer mehr schwindet die innere Ueberzeugung, das ästhetische Gewissen, die Originaliät und Tiefe und Reife und Entwicklungsfähigkeit und wie sonst die Herrschertugenden des Kunstheroen heissen mögen, und immer stärker macht sich fühlbar ein geistiger Mittel- und Vermittelstand, eine Rückgratslosigkeit, kaufmännisches Erfassen der Zeitkonjunkturen, Herausarbeiten der Effekte und Schlager, nüchterne Gegenständlichkeit, Benutzung ausserkünstlerischer Mittel — mit einem Wort: Unpersönlichkeit. Die Praxis zeigt auf dieser nüancenreichen Stufenleiter zwei häufig wiederkehrende Typen. Da ist zuerst der wirklich grosse Künstler, ganz Persönlichkeit und Gewissen — aber während er mit dem Darstellungsmaterial ringt, während er fühlt, wie viel seine Konzeption in der Veräusserung verliert, sieht er sich hier und da doch gezwungen, ein Publikum sich vorzustellen, das von der äusseren fertigen Wirkung auf die Reife der Individualität schliesst; er möchte diese Reife sich zugesichert wissen, er möchte darum auf einen Moment seinem Werke aus einer gewissen objektiven Entfernung gegenübertreten und er beginnt so auf die Wirkung Rücksicht zu nehmen. Aber ihm ist der Zweck also bloss Mittel, dem andern ist das Mittel Zweck, er steht auf dem entgegengesetzten Pol. Routine hat ihn grossgezogen, doch eine gewisse Wärme des Blutes lässt ihn nie zu voller Unpersönlichkeit hinabsinken, er hat Freude am Schaffen, will aber anderen diese Freude auch bereiten — nicht gönnen, das will jener — sondern wirklich bereiten unter Applaus und Lorbeerkränzen. Es ist etwas vom Wohltäter in ihm, der gewiss von Herzen menschenfreundlich ist, aber die laute Anerkennung dieser seiner Humanität als weiteren Sporn benötigt. Das Alleinsein können nur die Grössten vertragen — die Grossen haben genug am wohlwollenden Freundeskreise, der sie liebt, — die meisten brauchen eine zujubelnde Menge, um nicht zu verzweifeln. Zwischen der egoistischen Persön-

lichkeit und dem altruistischen Zweckdienst liegen die Charaktere der schaffenden Künstler ausgebreitet, mehr oder weniger jenen bezeichneten beiden Typen sich nähernd. Eine monographische Betrachtung würde eine reizvolle psychologische Aufgabe darin finden, diese Charaktere nach den Prozentsätzen der angegebenen Mischung zu zergliedern. Da enthüllen sich die tausend ästhetischen und ausserästhetischen Fäden, welche das verwickelte Gespinnst des arbeitenden Künstlergeistes in seiner Verzweigung und Farbenschattierung bestimmen.

Gehen wir nun den Weg durch die Kunstgattungen. Vom Naturschaffen selbst löst sich der elementare Kunsttrieb los, im Menschenschaffen seine Fortsetzung bildend. Eine unendliche Reihe von Kunstbethätigungen sehen wir vor uns, bis in die feinsten Subjektivismen und Lyrismen auslaufend. Die Sprache kann für ihre Zahl nicht genug Worte finden, die Praxis hat die wichtigsten, berufsmässig ausgebildeten Stufen mit Termini belegt. Als erste, geräumigere Sprosse stellt sich so der Gartenbau dar. Eine vermenschlichte Natur — noch immer in den gegebenen Elementen wirkend, aber zurechtgerückt nach menschlichen Bedürfnissen, pointiert, berechnet und kondensiert. Charakter des Terrains, Gruppierung der Bäume, Licht, Luft, Wasser und Staffage — das ganze schwere, das ganze lebende Material der Natur sträubt sich gegen eine delikate persönliche Bewältigung, schraubt die Flamme der Individualität auf ein Minimum herab. Der Gartenkünstler, selbst in seinen durchgeführtesten Leistungen, spricht weniger durch sich, als durch sein Material. Das Leben in seinem Stoff ist noch zu gross, um sein eignes Leben voll herauskommen zu lassen. Das Letzte kann er niemals sagen, sein Material nimmt ihm dies letzte Wort vom Munde. Nur leise durchschimmern kann seine Persönlichkeit, er bleibt immer in der ruhigen Ueberlegung und Berechnung stecken, er behandelt seine Kunst ganz und gar als Zweckkunst, auf ihre bestellten Wirkungen hin. Nicht einmal der Begriff Motiventlehnung passt auf ihn, denn sein Stoff verlangt den Charakter der Reminiscenz. Die Individualität hält sich im bescheidensten Hintergrunde.

Aus dem elementaren Natur- und Gartenbau löst sich die eigentliche Baukunst unter engeren Grenzen ab. Sie schafft nicht mehr bloss im Zurechtrücken des gegebenen Materials, sie entwickelt die Normen alles Werdens, die schlummernden Kräfte des Allschaffens, die reinen mathematischen Verhältnisse zu ästhetischer Geltung. Schopenhauer erkannte es sehr fein: den Urkampf der elementaren Kräfte Schwere und Undurchdringlichkeit spitzt sie bis auf seine gespannteste Balance zu, und die harmonischen Gesetze aller werdenden Wesen reinigt sie darum bis zu ihrer, aller Ueberflüssigkeit baren, notwendig strengen und gebundenen Knappheit. Da tritt die Wucht des Materials schon etwas zurück, denn schon ist es nicht mehr dies nackte Material, sondern die formbildende Kraft in ihm, welche ästhetisch zündet. Und so viel als die absolute Herrschaft des Stoffes abnimmt, vermindert sich auch die Zwecknatur dieser Kunst und lässt den Regungen des persönlichen Willens eine grössere Freiheit. Gegenüber dem Gartenkünstler ist der Architekt eine freiere Individualität, der stilistische Zusammenhang der Bauwerke ist ein klein wenig ungebundener — so gross wie er auch immer noch ist im Vergleich zu den subjektiveren Kunstübungen. Der Spaziergänger im Parke fragt

wohl nie nach dem Namen des Schöpfers, der Besucher des Doms ein wenig öfter, erst dem Beschauer der Kunstausstellung drängt sich die Frage ungezwungen auf. Vom Gartenkünstler werden wir niemals die höchste Individualität und Originalität verlangen, vom Baumeister schon ein wenig mehr, aber ein genialer Erfinder des gothischen Stils dünkt uns ebenso unmöglich, wie uns ein Erfinder des Impressionismus ganz natürlich erscheint. Jene Künste arbeiten noch mit der ganzen Naturgewalt, welche bestimmte stilistische Perioden hervorbringt wie geologische Erdschichten ohne sichtbares Eingreifen einer Persönlichkeit. Erst wenn wir ins Einzelne gehen, taucht hier und da ein individueller Zug, ein Stil innerhalb des Stils, ein künstlerisches, originales Prinzip auf, und, so weit es die machtvolle, aber eintönige Herrschaft der Urformgesetze gestattet, lösen sich dann für den intimen Beobachter auch unter dieser kommunistischen Decke in zarten Zügen subjektive Charaktere los: Das Persönliche im Baumeister.

Der Bildhauer entwickelt den formalen Gehalt, welcher bei der Architektur noch in dem schweren Material gebunden liegt, zu freierer Selbstbestimmung. Der Triumphbogen, die Pyramide, der Obelisk sind die Uebergangsstufen: zwar Formen, aber ohne die praktische Nutzanwendung, zwar für sich genug, aber noch in mathematischen Urgesetzen beharrend. Der menschliche Körper, zuerst architektonisch aufgefasst oder auch baulich verwertet, ist der Führer ins neue Kunstbereich. Bei ihm und bei den andern Körpern, den tierischen, vegetabilischen, mineralischen und phantastischen, fällt schliesslich das architektonische Stilisierungsschema weg und die Freiheit und Selbstgenügsamkeit der Form wird erkannt und verstanden. Je enger aber die Grenzen des ästhetisch verwerteten Stoffes, desto breiter das Recht der Subjektivität; je feiner die Auswahl der ästhetischen Anregung, desto intensiver die Intuition, desto energischer die Individualität, desto deutlicher die Ahnung der Unendlichkeit. Was alles an ästhetischem Gehalt die wirkliche *Körperlichkeit* der Dinge bietet, das ist der Stoff der Plastik. Der Gartenbau hatte das rohe, weil lebendige Material; die Baukunst zog die schlummernden Werdekräfte des Materials, so gut dieses gestattete, zu ästhetischer Verselbständigung heraus; die Bildhauerei sieht in den Wirkungen der Körperlichkeit ihr Feld, im Linienspiel, wie es sich wandelt unter den Bedingungen des Rundkörpers, in der Farbe, wie sie unterm Gesichtspunkt der Körperlichkeit erscheint, in der Beleuchtung, wie sie der massive Körper modifiziert, in all den hundert Dingen, die aus dem Wesen der Körperlichkeit folgen. Schon ist's nicht mehr ganz das blosse Material oder eine erste Werdekraft dieses Materials, sondern eine mehr als *Folge*, als *Eindruck* auftretende Eigenschaft des Materials, welche das ästhetische Organ reizt. Und damit fällt immer mehr von der Herrschaft des Stoffes und der damit verbundenen Zwecknatur der Kunst und freier und selbstbewusster tritt die Persönlichkeit des Künstlers hervor, von der wir eine höhere Bethätigung der Originalität erwarten und der wir immer wärmer gegenübertreten, als einem intuitiver beanlagten Menschen, als einem bedeutenderen Schöpfer und Individuum, dessen Weg vom Handwerk hinwegführt.

Die Linie setzt sich deutlich fort immer ins Subjektivere herein. Thun wir den Schritt von der Plastik zur Malerei, so geht noch ein Stück von der Herrschaft des Materials, von dem handwerklichen

Charakter verloren und das Impressionistische, das Scheinhafte wächst zu grösserer Bedeutung. Nun ist's nicht mehr die Aesthetik der Körperlichkeit, sondern die der Flächenhaftigkeit, die uns reizt; nicht nur die Materie hat aufgehört zu reden, auch die Werdekräfte in ihr interessieren nicht mehr und selbst die Körperlichkeit geht uns nur noch als Flächenschein an. So nimmt die eine Kunst das Wesen der graduell vorangehenden in den eigenen Rahmen auf und thut einen Schritt weiter von der Urnatur hinweg. Der Eindruck, den *wir* haben, besiegt den Stoff, wie ihn die Natur gebärt. Mit der Bedeutung des Materials sinkt das Zweckliche; mit der engeren Fassung der Subjektivität wächst Recht und Macht der Persönlichkeit; mit dem Reichtum der inneren Vorstellungen, der Mannigfaltigkeit von Licht-, Luft-, Farben- und Formenelementen wachsen die Ansprüche an Originalität. Je leichter der Druck des Materials, desto weiter die Freiheit der Subjektivität, desto grösser die Energie der Persönlichkeit.

Der *tönende* ästhetische Gehalt der Dinge klingt in der Musik auf. Wieder ein Schritt weiter. Wie leise ruht nun der Druck des Stoffes, in flüchtigen Luftwellen löst sich der Ohrenschein los, die Gleichzeitigkeit ist halb geblieben, halb schon in das Nacheinander, in die Bewegung übergegangen: wie sich unsere Seele bewegt. Die notwendigen formalen Stilgesetze, wie sie auf der mathematischen Seite der Musik gegeben, schwinden zu immer geringerer Bedeutung. Das subjektive Leben erwacht in traumhafter Intensität, die Persönlichkeit bricht ganz durch, die Zweckansprüche fliehen zurück. Und der *dichterische* ästhetische Gehalt der Dinge bringt der Persönlichkeit ihre unumschränkteste Freiheit; ganz Schein, ganz Eindruck, ganz Subjekt, befreit er sie von den letzten Erinnerungen an die einstige Gewalt der Materie. Der Pol zur Natur ist erreicht, und doch das weiteste Eintauchen in die Natur gleichzeitg wieder gegeben. So knüpft sich auch hier der Kreis zusammen, ohne der einzelnen Kunstgattung von ihren individuellen Rechten etwas zu nehmen. Das Plastische, das Malerische, dks Musikalische, das Dichterische ist so ganz eine Welt für sich, dass es sich niemals ersetzen oder gar übertreffen kann. Der Kreis ist überall gleich rund. Aber für die Freiheit der Persönlichkeit — wir fixieren irgend einen Punkt in diesem Kreise — giebts allerdings eine Stufenfolge, und diese versuchten wir anfzuzeigen. Die Hauptsprossen werden genügen. Wie sich z. B. die Mimik als eine ähnliche Mitte zwischen Natur und Plastik darstellt, wie der Gartenbau zwischen Natur und Architektur — man wird danach leicht die mässige Freiheit der Individualität in ihr begreifen — so ist's überall der Druck des Materials, welcher die Macht der Persönlichkeit mindert, und seine abnehmende Kraft, die sie steigert. Aus der berechtigten Zweckkunst wird die berechtigte Kunst der Persönlichkeit. Dennoch bleibt uns noch ein Wort über eine gewisse Art der Zwischenstufen übrig.

Es giebt unzählige Zwischenstufen zwischen allen Künsten, für welche die Sprache nicht nur keine Ausdrücke hat, sondern welche sich selbst rein begrifflich kaum vollzählig aufführen lassen. Da tritt Architektonisches ins Gartenbauliche hinein, wie dieses selbst in die blosse Natur; da fliessen malerische Elemente in die Plastik, wie plastische in die Architektur. Im Gartenbau wirken lineare Erscheinungen, in der Baukunst Motive der reinen Körperlichkeit, in der

Plastik Elemente des statischen Gleichgewichts oder des reinen malerischen Scheins, in der Malerei und Musik dichterische Ideen — nicht das Nebeneinander der Künste, wie wenn ein Schloss in den Park gesetzt oder die Musik vom Text begleitet ist, sondern ihr *Ineinander*, wie wenn man sich an der körperlich-ästhetischen Wirkung eines gothischen Lettners oder an dem Farbenreiz einer polychromen Statue freut. Tausenderlei solche Beziehungen spielen zwischen den Künsten hin und her und auch die Persönlichkeit des Künstlers, von der wir hier reden, hat an diesen Mischungen ihren Anteil: sie steigt an Recht und Kraft innerhalb einer mehr materiellen Kunst, sobald dieser die Elemente einer subjektiveren Schwesterkunst zugeführt werden. Mit den vielseitigeren architektonischen Motiven, die sich dem reinen Gartenbau untermischen, mit den plastischen Wirkungen des Baues, mit den malerischen der Plastik wächst der Machtkreis der künstlerischen Individualität: sie hat ein grösseres Feld sich auszusprechen und sie hat subjektivere Saiten zur Verfügung, die sie auf die Intensität und Energie der Persönlichkeit dringender hinweisen. Nur in besonderen Ausnahmefällen wird, wie bei Millet oder Manet, auch bei Shakespeare, die Energie der Persönlichkeit ihren Zielpunkt in einer puritanischen Isolierung der betreffenden Kunst von den Einflüssen eines fremden ästhetischen Elementes oder einer benachbarten anderen Kunstgattung sehen. Meistens wird sie sich im Gegenteil auf ein solches Grenzgebiet begeben, wo sich die Welten zweier oder mehrerer Kunstübungen in einander mengen. Wie der „Faust", der „Tristan", das Juliusgrab Michelangelos nicht in die Kategorie einer bestimmten engen Kunstgattung gehören und wie auch bei nicht so monumentalen Kunstthaten der einzelne Künstler häufig von den Eindrücken einer *anderen* Kunst zur Schöpfung in seinem eigensten Gebiete angeregt wird, so liegt überhaupt die Kunstleistung dieses grössten Teils der bestimmenden Persönlichkeiten zwischen den Künsten, die die Berufsgewohnheit unterscheidet. Die psychologischen Gründe zur Erklärung dieser Thatsache bieten sich sofort dar. Die grosse Persönlichkeit wirkt dadurch eingreifend, dass sie den traditionellen Kunstanschauungen neue, warme Ströme zuleitet. Die Quellen dieser Ströme liegen in der weitumfassenden menschlichen Natur des Künstlers. Statt bloss zu schildern, hat er uns etwas zu sagen, etwas Grosses und Neues zu sagen. Dass er vor allem ein grosser Mensch ist, befähigt und drängt ihn weiter zu sehn, und dass er weiter sieht, befähigt und drängt ihn, neues zu sehn. Wir erkannten es: er hat vom einheitlichen System des Philosophen etwas im Leibe. Auch er kombiniert Unkombiniertes, bildet neue Einheiten und schickt aus den Grenzgebieten neue, vom Eis befreite Nebenflüsse in das traditionell erstarrte Bett seines Hauptstromes. So kam Michelangelo von der Plastik zur Baukunst und Malerei, Wagner von der Dichtung zur Musik, von Shakespeare und Beethoven zum Musikdrama. Was bisher Grenzgebiet, wird nun zum selbständigen Reiche erklärt und die neue Persönlichkeit, die dies vollbracht, wird der neue König. Jener Puritanismus, der in der Malerei zuerst das Malerische, im Gartenbau zuerst das Vegetabilische, in dem Drama zuerst das eigentlich Dramatische entwickeln will, ist eine Art Austausch: ein Austausch der unrein gewordenen Kunst mit dem Leben, der Wahrheit, der *Natur*. Aber diese angebliche Unreinheit ist erst recht ein Austausch, nämlich zwischen

den Einflüssen der Künste *untereinander*, zwischen ihren verwandten Seiten, zwischen den Teilen der grossen Kunstseele selbst. Die letztere Art des Austausches ist die bei weitem häufigere und darum findet man hier öfter die grossen Persönlichkeiten. Dort regulieren sie die Kunst mit der Natur, hier regulieren sie die Künste untereinander. Immer aber gehen sie über das traditionell gewordene Schema ihrer Kunst hinaus, immer verlegen sie ihren Schwerpunkt in ein Gebiet, das bisher als Mischgebiet galt. In dem häufigeren Falle wird das Kombinieren der Kunstsphären zum Charakter der Persönlichkeit, und umfassende Individualitäten, wie Schiller, Göthe, Wagner konnten auch dem Denken und der Reflexion nicht die Thür weisen: sie waren eben grosse *Menschen*, denen alles Menschliche gleich auf dem Herzen lag, sie passten in keine Rubrik, weil sie selbst eine waren.

Wir haben erst später zu verfolgen, unter welchen Gesetzen und Erscheinungen dieses ewige Fluctuieren und Regulieren sich vollzieht, das die Kunstgeschichte ausmacht. Hier interessieren uns nur die Energien der grossen Rucke, welche diese Entwickelung vorwärts bringen. Wir sehen, dass das Ziel dieser Energien immer ein Austausch, ein Kombinieren ist, gleichviel ob ein Beethoven die Musik von formalen Uebertreibungen in ihr reines Ausdrucksgebiet zurückführt, ein Shakespeare das Bühnenstück auf den reinsten dramatischen Gehalt, ein Manet die Malerei auf den reinsten Impressionismus bringt oder ob ein Michelangelo auf dem synthetischen Gemeingebiete der baulichen und bildenden Künste, ein Goethe wieder mehr im gemeinsamen Reiche des Dichtens und Denkens, ein Wagner mehr im grossen Lande zwischen Dichten, Tönen und Denken, ein Klinger zwischen den bildenden und dichtenden Künsten Fuss fasst, mancher von ihnen auch in den Grenzgebieten nicht unproduktiv bleibend. Dort die Regulierung zwischen Kunst und Natur, hier zwischen Kunst und Kunst. Indem diese Regulierungen immer verzweigter und aderreicher werden, verschiebt sich das ganze Niveau der Kunst immer mehr ins Subjektive, ins Eindruckhafte. Langsam wächst in allen Künsten die Herrschaft über den Stoff und die Horizontweite der Subjektivität. Damit aber erklärt sich die geschichtlich zunehmende Macht auch der Persönlichkeit. In der Baukunst wie in der Dichtkunst geben sich heut die Persönlichkeiten als solche freier und kühner, wie ehemals. War — innerhalb des Griechentums selbst — die Dichtkunst persönlicher als die Baukunst, so ist heut ihre Summe persönlicher als die Summe der griechischen Kunstübung. So hebt sich jener Stufengang von der unpersönlichsten zur persönlichsten Kunst durch die geschichtliche Entwicklung notwendig mit seiner gesamten Basis auf eine immer subjektivere und persönlichere Stufe, weil die Künste selbst sich persönlicher entwickeln müssen: hat doch sogar der Gartenbau, der allerunpersönlichste, von seinen ersten Anfängen über die formale italienisch-französische Zeit bis zum Puritanismus der Engländer Kent, Repton, Brown und schliesslich bis zum ausgesprochenen Individualismus des Fürsten Pückler den Fortgang ins Persönlichere mitgemacht. So drängt jede Entwicklungslinie jeder Kunstübung durch den ewigen Austausch und Kombinationsprozess nach der subjektiveren, persönlicheren Seite hin, und so wird jeder Durchschnitt, welchen wir durch dieses Liniensystem machen, im einzelnen Kunstwerke, je entwickelter die Kunstübung ist, einen desto persönlicheren Gehalt aufdecken. Gilt

dies natürlich nur von denjenigen Werken, welche in der Geschichte der Kunst einen wirklichen Schritt bedeuten, so wird andrerseits auch gerade mit der Zunahme persönlicherer Erscheinungen, wie als Aequivalent für die Ansprüche des Publikums, eine Zunahme rein zwecklicher Bestrebungen in der Kunst zu beobachten sein, die nur auf das Vergnügen der Mitmenschen hinauslaufen. So kommt es, dass man heut sehr gut eine Steigerung des persönlichen Elementes in allen Künsten nachweisen kann, ebenso gut aber auch eine Steigerung des zwecklichen. Ist doch das einzelne Kunstwerk im Durchschnitt eine verwickelte Mischung persönlicher und zwecklicher, subjektiver und stofflicher Bestandteile, nicht anders, wie es der Charakter jedes Künstlers und der Charakter jeder Kunstgattung ist. Es ist ja nur das Produkt dieser beiden Faktoren.

Dies mögen die Hauptmotive der Millionen Geschäfte sein, die da unten in jener dampfenden Thalarbeit der Kunst besorgt werden. Ein stetes Hinübertragen der neuen Antriebe durch das Räderwerk der Epigonenarbeit, der Reproduktion, der Wiederholung, der Tradition und der Gewohnheit; ein unaufhörliches Komplimentieren der Trabanten vor den Ansprüchen des Publikums, ein Ausmünzen des edelsten Kunstgoldes zur Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse derjenigen Leute, die sich zum Schaffen nicht erheben können — hier in dem einen Bezirke, wo der Stoff sein ganzes Recht noch geltend macht, mit grösserem Zwange, dort wieder mit geringerem, wo ein feineres, subjektiveres Fluidum durch die Adern des Künstlers rollt. Dieser dient, jener herrscht und der Dritte wird vom Diener zum Herrscher. Die niedrigste Menge hält sich ans Stoffliche, an den nackten Gegenstand ohne seine ästhetische Atmosphäre; sie nimmt die Kunst bestenfalls ethisch. Die Höherstehenden ahnen schon den Künstler hinter dem Werke und sie gewöhnen sich schneller daran, die Welt mit den Augen der herrschenden Malerauffassung zu sehen. Die ganze Bedeutung des schaffenden Künstlers wird erst dem Erwachsenen, dem Selbsterlebthabenden klar: dem Erwachsenen an Jahren, wie an Bildung. Er hat sich so weit erhoben, dass er über dem Thalgetriebe deutlich jene Urbewegung erkennt, welche Kraft ist und Kraft bringt dem unendlichen Ausgleichungsprozess zwischen Kunst und Natur — Kunst und Kunst — Kunst und Publikum: die Persönlichkeit im Künstler.

III. Das Intuitive.

Die Persönlichkeit giebt dem ästhetischen Verhalten Kraft und Bewegung, den Gehalt giebt ihm das Intuitive. In der ästhetischen Persönlichkeit finden wir das auf eine andere Basis gestellte Wollen, in der Intuition das auf dieselbe andere Basis gestellte Erkennen wieder, dessen höhere Einheit das Aesthetische ist. Da es eine *höhere* Einheit ist, wird aus dem Wollen hier eine blinde dämonische Kraft und aus dem Erkennen hier ein Erschauen von traumhaft urelementarer Tiefe und Anschaulichkeit. Da aber das Aesthetische auch die höhere *Einheit* ist, so bedingen sich Persönlichkeit und Intuition gegenseitig in ihrem Wesen und ihrer Intensität, sodass ihre Entwicklung nach der ästhetischen Vollkommenheit hin notwendig eine parallele und ineinandergreifende ist. Höchste Persönlichkeit ohne entsprechendes

Intuitionsvermögen, wie höchste Intuition ohne persönliche Ausreifung sind vom Gipfelpunkt des ästhetischen Prozesses gleich weit entfernt. Beides aber, in einander gefügt, macht die Schaffens- und Schauensgrösse des Künstlers aus: das ästhetische Ideal.

Der intuitive Faktor im ästhetischen Menschen ist der sachliche: er bezeichnet, *was* der Schauende schaut. Und bedingen sich auch notwendig das persönliche Wie und das sachliche Was, so darf die Untersuchung doch beides trennen. Versuchen wir, in Wesen, Inhalt und Wirkung dieses Was einzudringen.

Mein Freund, das grad ist Dichters Werk, dass er sein Träumen deut' und merk'. Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgethan; all Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei. So spricht Hans Sachs zum jungen Walther und giebt damit — Arthur Seidl (Bayr. Bl. 1893) hat diese Kunsttheorie der Meistersinger gut herausgezogen — das Wesen der Intuition aufs Schlagendste. Andere Forscher schon wussten nichts besseres zu sagen und jeder Künstler ist sich dieser Wahrheit voll bewusst. Schopenhauer vorzüglich hat dies Wahrträumen beobachtet und benannt: es ist nicht anders, als ob alsdann unser Schädel durchsichtig geworden wäre, so dass die Aussenwelt nunmehr, statt durch den Umweg und die enge Pforte der Sinne, geradezu und unmittelbar ins Gehirn käme. Die Durchsichtigkeit des Schädels ist ein anschauliches Bild, aber für das Wesen dieser Beobachtung doch vielleicht irreführend. *Innere* Vorstellungen sind es, welche uns in der Intuition aufgehn. Auch die äusserlichen sind verinnerlicht worden. Während der Intuition sehe ich nicht die wirkliche Landschaft, die mich höchstens anregte, sondern ein inneres Bild derselben — das Selbstbewusstsein ist dazu dringend nötig, es ist ein Selbsterkennen. Und gar erst die von Haus aus inneren Vorstellungen, die Empfindungen, die Gefühle, Phantasien, deren ich mir überhaupt nur mittelst des Selbstbewusstseins inne werde, sie sind erst recht schon *diesseits* des Schädels. Die Schädeldurchsichtigkeit ist ein richtiger Ausdruck für das weite, offene, unbehinderte Gefühl, welches ich beim Erschauen habe. Aber es ist doch wesentlich für die Natur dieses Erschauens, dass es im Grunde ein Selbsterschauen ist, ein Sichinnewerden der unbewusst *in* uns ruhenden, traumhaft webenden Welt. Die Anschaulichkeit des Traums, so dass ich ihn wahrdeuten kann, macht die Reife der Intuition aus, und keinem Intuitiven geht es beim Schaffen des Kunstwerks anders, als dem jungen Walther, welcher seinen wunderschönen Traum nun in feste Gestalt zu bringen sucht — ein Vorgang, welcher in Form einer psychologischen Entwicklung der Reihenfolge seiner Lieder vom ersten Akt bis zum Schluss des dritten, textlich sowohl wie musikalisch, zu Grunde liegt. Die Fähigkeit zu solchem Traumleben hängt von der Ausbildung unseres ästhetischen Organs ab, die Originalität desselben von der Macht unserer ästhetischen Persönlichheit und seine Anschaulichkeit von der Intensität unseres intuitiven Selbsterschauens. Dass wir das Ding *in* uns erschauen müssen, bewirkt, dass wir's mit unserer ganzen Persönlichkeit tränken, und nur dieses Ineinander von Individuum und Intuition macht das Aesthetische aus, welches uns an der Wurzel unseres Ichs sitzt. Im Erschauen steigen wir in die tiefste Tiefe unseres Innern hinab, dorthin, wo der geheimnisvolle Nerv des Urwollens uns an die Natur knüpft. Als psychologische Wahrheit

fühlten wir's, wie im ästhetischen Prozesse die natura naturans sich in uns fortsetzt und das Wollen und Erkennen, welches unser Einzelsein ausmacht, zu dem Sichwollen und Sicherkennen höchster Potenz wird, welches dies Einzelsein mit dem Ursein aussöhnt. Darum halten wir fest daran: ein Selbstschauen im letzten Grunde ist die Intuition, muss es sein durch die Natur des Aesthetischen. Und wie wir das Sichwollen auf seinem Gipfel fanden, wann die ästhetische Persönlichkeit in ihre höchste Macht und ihr höchstes Recht eintritt nach dem grossen Kampfe des Individuums, so werden wir auch das höchste Sicherkennen in der äussersten Tiefe und Unendlichkeit der ästhetischen Intuition finden, welche das an die logische Wirklichkeit gebundene ausserästhetische Erkennen weit hinter sich lässt.

Auch das Erkennen kämpft seinen *Kampf* durch bis zur ästhetischen Freiheit. Seine Thätigkeit besteht in der steten Gegenüberstellung und neuen Einheitsbildung, in der steten Antithese, die zur Synthese drängt. Im exakten Leben ist die Synthese zufrieden, wenn sie mit der notorischen Wirklichkeit übereinstimmt. Hat der Richter durch Denkkombinationen den Mörder entdeckt, der die That wirklich vollbracht hat: so ist's gut. Immer ist's nur ein einzelner Fall. Der wissenschaftliche, der philosophische Denker geht weiter. Seine Persönlichkeit, sahen wir, wächst in ihrem Rechte. Er legt schon *sich* in sein Denken hinein und er darf es, da der Inhalt seines Denkens unendlich wäre, wenn er nicht in sich jene illusorische Spitze fixierte, auf die hin er die Dinge richtet. Seine Subjektivität setzt so dem unendlichen Wege des Objektiven eine Grenze — sie ist die Klammer, welche die Reihe $1 + \frac{1}{2} + \frac{1}{4}$ u. s. w. in die geschlossene 2 zusammenfasst. Warum differenziert sich mir das All in das Ursein und Urwollen, warum dieses Urwollen in die Natur und das Ich, warum das Urwollen des Ich ins Einzelwollen und Einzelerkennen und warum fasst sich dies Einzelwollen und Einzelerkennen wieder zum Aesthetischen zusammen, welches nun wieder nur als Ich-Differenzierung des Alls erscheint? Weil ich mit meinem Denkorgan schliesslich zu solcher Anti- und Synthetik kommen muss, da eben dies die Anschauungsform meines Denkens ist, und weil der unendliche Kreisschluss, der das Ende wieder an den Anfang knüpft, die höchste notwendige Form dieses Denkens ist, das sich im Selbstbewusstsein selbst zu denken vermag — ins Unendliche. Das nur wollende Tier kann die Welt nur unter Lust- und Unlustgefühls-Wirkungen auffassen, wir müssen sie *so* sehen, weil wir so sind: sic sum, ergo sic cogito. Und weiter im einzelnen Falle: warum muss ich persönlich, der ich dies schreibe, die Dinge so sehen, als ob sie sich auf jene Spitze des höchsten ästhetischen Verhaltens wie auf ihre menschenwürdigste Steigerung hin richteten und entwickelten? weil mein ästhetisches Organ mir das wärmste Blut zuführt, weil es mein Denken tränkt und auf jene deutlich abgegrenzte Bahn führt, die zwischen philosophischem Erkennen und ästhetischem Erschauen hindurchgeht. Dort ist es das Naturell des allgemeinen Menschen, das ihn so denken heisst, hier mein eigenes, das mir die Dinge so wiederspiegelt. Auch hier sic sum, ergo sic cogito.

Wir sahen oben, dass die subjektive Spitze, auf die das letzte Denken immer hinläuft, eben nur die Spitze ist. Unten stehen die erfahrungsmässig gesammelten und geschichteten Wahrheiten und dar-

über kommt wohl auch erst noch eine Zone, die man philosophischen Stil nennen könnte. Mit Schopenhauer und Wagner verbindet mich eine deutliche Verwandtschaft jener subjektiven letzten Gedanken; oft sind es direkte Einwirkungen, oft in der Zeit liegende Ideen, eine Art geistiger Bazillenepidemien, welche den Stil einer philosophischen Periode machen: nicht Erfahrungsthatsachen, sondern Denkverwandtschaften, also Produkte persönlicher Herkunft. Und erst darüber kommt die eigentliche, ganz individuelle Spitze, die trotzdem bisweilen schon recht tief anfängt. Die Spitze erst macht das System, den philosophischen Denker, sie ist aber zugleich sein bestes Ich, sein subjektives Recht. Die sonstige Unendlichkeit des Denkweges, sahen wir, weist ihn notwendig auf diesen Schlusspunkt hin. Hegel *musste* schliesslich sich selbst und sein Denken auf die Spitze seines Systems setzen, weil im Grunde kein Philosoph es anders macht — und machen darf. Denn er ist nur unten an die Erfahrungsfundamente gebunden; will er bei ihnen nicht als Empiriker bleiben, sondern verspürt er den unendlichen Denktrieb in sich, so muss er in der Orientierung seines Baues auf die subjektive Spitze halb zum Künstler werden. Er *schaut* dann auch nur *sich selbst*. Aber doch erst *zuletzt*. Der Künstler dagegen thut es ganz und von Anfang an, und so ringt sich erst hier das Erkennen als ganzes Sicherkennen zu derselben Freiheit und völligen Berechtigung durch, wie das Wollen noch nicht gänzlich in der philosophischen Persönlichkeit, sondern erst im Künstler volles Recht und volle Freiheit des Individuums erlangte — dieselbe Entwicklung von zwei Seiten gesehen. Wenn der Künstler intuitiv ist, so halten ihn unten keine logischen Fundamente fest, das Schauen wird allseitig unendlich. Der Richter und Empiriker hält bei der endlichen Synthese, die mit der Erfahrung und Wirklichkeit zusammenklappt, still; der Philosoph geht nur davon aus und gelangt zuletzt in die unendliche Reihe der Einheitsbildungen, der sein subjektives Ich ein Ende setzt; der Künstler drittens beginnt gleich mit der weiten Unendlichkeit des Sichschauens, um so mehr giebt seine Individualität diesem Schauen Färbung, Grenze und Reife. Darum ist nicht bloss seine Persönlichkeit, sondern auch seine Intuition die freieste und in ihrer Freiheit berechtigste.

Wie sich jenes letzte Denken des Philosophen von dem gewöhnlichen in langsamer Synthese fortschreitenden Denken dadurch unterscheidet, das sich die subjektive Spitze wie mit einem Schlage aufsetzt und die äusserste Einheitsbildung in einem einzigen Augenblicke, oft ungewollt und unerwartet, heranschiesst, so ist's genau auch mit der künstlerischen Intuition. Ich gehe irgend einer gleichgiltigen Beschäftigung nach oder ich träume vielleicht den unbewussten Anregungen einer mir persönlich fremden Kunst nach: plötzlich schiesst mir ein Gedanke zu, ein Drama, ein Tonwerk, ein Bild steht in seinen Umrissen vor meinem Auge. Ich weiss nicht, woher mir diese Idee so unvermittelt kam, aber sie lässt mich nun nicht los. Abgeschlossen gegen die Eindrücke der äusseren Welt, gehe ich in mich und vergrabe mich in den ästhetischen Gehalt der Conception. Ich hypnotisiere mich unwillkürlich. Mein Traumleben erwacht und ich entdecke in mir ungeahnte Stoffe voll springender Lebenswahrheit, ungeahnte Kräfte, sie zu gestalten. Es ist, als ob mir die Idee, wie aus einem platonischen Himmel, ihr innerstes Wesen suggerierte, welches ich

dennoch deutlich als mein eigen Fleisch und Blut erkenne und liebe — jene Erinnerung der Seele — kommt über mich. Als ob der Stoff schon immer da geruht hätte, nur auf seinen Entdecker wartend. Als ob ich das, was mir da zufliesst, schon einmal erlebt hätte in fernen Zeiten und fernen Welten. Immer tiefer steige ich in den ästhetischen Schacht; Einzelstollen höhle ich mit besonderem Fleisse aus; aus den Worten tönt mir eine merkwürdige Musik und die Noten wieder werden mir zu Menschen, halb Bekannte, halb Fremde, die sich unterhalten und zanken, anziehen und abstossen und dann wieder immer dieselben Worte sagen wie zur Begleitung der Melodie. Ein ganzes schwirrendes, schwimmendes Traumreich. Dieselben eigenartigen Assoziationen, wie sie der Traum uns bietet, der das Unmögliche möglich macht und Unvereinbares vereint und Vergessenes mit einer Deutlichkeit wieder heraubringt, wie es der wache Zustand niemals vermöchte. Da ist von der synthetischen Thätigkeit des Erkennens nichts mehr übrig; in Traumwolken steigen als geschlossene Einheit die Eingebungen aus meinem tiefsten Innern hervor. Alles Rechnen hört auf, es ist ganz Schauen geworden, das Erkennen ist zurückgestiegen in das urelementare Bereich des Sichinnewerdens und des Wahrnehmens und ist zu einem Sichwahrnehmen gewandelt, das deutlicher und weiter schaut als die Sinnesorgane und das Selbstbewusstsein, das mit dem sensibelsten Organ den Inhalt seiner Vorstellungen bis auf seine letzte Tiefe erfasst. In den Verzückungen der nervösesten Intuition, die an das Hypnotische grenzen, fühlt es der Künstler deutlich, wie aus der Vermählung der Erkennensfähigkeit mit dem inneren Wahrnehmungsvermögen, aus der stofflich analytischen Thätigkeit des Sichinnewerdens jenes Erschauen sich bildet, das ihm den ästhetischen Inhalt seines Traumes eröffnet. Nun beginnt der Stoff eigenes Leben zu gewinnen, nun offenbart er seine organische Einheit, nun stellt er sich in runder Greifbarkeit von allen Seiten dar. Die Intuition ist aufgegangen und der Künstler, nun erst recht gedrängt von der bildenden Kraft in seinem Innern, schreitet zur wirklich und sinnlich greifbaren Gestaltung, deren technisch geschickte Behandlung ihm dann mehr oder weniger von seinem Traumbild in die Aussenwelt retten wird. Die Natur hat ihren Kreislauf vollbracht. In der Intuition weckte sie die Erinnerung der Seele an ihre tiefste Wesenheit, in der Persönlichkeit weckte sie das schöpferische Wollen, welches sie dem Menschen mitgab, zu origineller Bethätigung und im Kunstwerk nimmt sie das Kind ihrer beiden differenzierten Kräfte, das nur durch diese Vereinigung geschaffen werden konnte, als menschlich wiedergeborene Natur in ihren Schoss auf.

Der Spieltrieb ist längst als eine ästhetische Aeusserung erkannt und verstanden worden. Seine Bedeutung wird uns an dieser Stelle in besonders klarem Lichte erscheinen. Das Tier zeigt uns, wie es sich aus dem gewöhnlichen egoistischen Wollen ablöst. Meistens setzt es bei den stärksten Lustgefühlen an, den geschlechtlichen. Die erste, primitive Benutzung formaler ästhetischer Wirkungen taucht auf diesem Grunde auf. Der Gärtnervogel schmückt sein hochzeitliches Nest mit Muscheln, Steinchen und Abfällen in schön symmetrischer Weise, kaum noch bewusster, als wie sich der Schmetterling ohne jeden Willen, durch das immanente Naturgesetz mit seinen symmetrischen Farben ziert. Allmählich tritt das Bewusstsein deutlicher hinzu. Das Kind, welches Sandpyramiden baut, der Wilde, welcher Kreise auf den Topf

malt, sind schon selbständiger, schon bewusster. Der Spieltrieb entwickelt sich als eine Art überschüssiger Kraft, als ein Auslösen der sonst rechnend oder handelnd beschäftigten Seele, als ein freies, sich selbst als Zweck genügendes Bethätigen des uns mitgegebenen Willens. Wahrnehmen thut schon das Tier, aber der Wahrnehmungen sich innerlich bewusst werden, ist erst dem Menschen gegeben. Damit erweitert sich der Stoffkreis des Spieltriebes vom elementar Formalen zum Darstellenden. Und je mehr der Inhalt des Erkennens zum inneren Bewusstsein wird, desto mehr wird der Spieltrieb höhere ästhetische Bethätigung, desto intuitiver wird sein Verhalten. Schliesslich in der höchsten Schaffenskraft des Künstlers ist er auf dem entgegengesetzten Ende des tierischen Spieltriebs angelangt, er ist ganz sich bewusstes Erkennen, in sich versenktes Schauen geworden: ein Beweis, wie wesentlich der Faktor des Selbstinnewerdens im ästhetischen Prozess, wie wesentlich das *Sich*schauen in der Intuition ist.

Wir fassen das Aesthetische als Einheit des Erkennens und Wollens, des theoretischen und praktischen Vermögens auf. Würden wir jene graphische Darstellung der psychischen Kräfte, die wir oben gaben, fortsetzen, so hätten wir die beiden Punkte, nach denen das Urwollen auseinanderging, Denken und Handeln, wieder in die Horizontallinie zurückzuschieben, welche vom Selbstbewusstsein bis zum Wahrnehmungsvermögen reicht — es eint sich Erkennen und Wollen, es eint sich aber auch Selbstbewusstsein und Wahrnehmung und diese ganze Einheit, welche die Kräfte in sich zurücknimmt, die sie ausstrahlte, würde dann das ästhetische Vermögen darstellen. Darin steckt das Wollen als Persönlichkeit, das Erkennen als Intuition und das in sich versenkte Wahrnehmen, die nach Innen gekehrte Sinnlichkeit als Inhalt der Intuition: es ist das Traumbild der Schopenhauerschen Schädeldurchsichtigkeit. Ob ich den malerischen, den musikalischen, den dichterischen Gehalt der Dinge mit meinem *inneren Sinn* erfassen will, es bleibt ein seelisches Schauen, oder ein seelisches Hören, dessen Resultat bei der höchsten Ausbildung des ästhetischen Organs eine höchste Anschaulichkeit oder, wie man auch sagt, Lebenswahrheit sein wird. Der innere Sinn des Künstlers, diese höhere Einheit des Selbstbewusstseins und des Wahrnehmungsvermögens, wird dann von derselben *Schärfe* sein, wie die Sinneswerkzeuge des feinsten äusseren Wahrnehmens; aber er wird diese, eben als inneres Organ, bei weitem an *Tiefe* übertreffen. Das blosse Wahrnehmen giebt uns die einfachen Einwirkungen der Aussendinge, das blosse Selbstbewusstsein die einfachen Thatsachen der inneren Erfahrung, der ästhetische Sinn dagegen, welcher von dem Erkennen durchsetzt und vom Wollen getragen ist, schaut im Erkennen und erkennt im Schauen das innerste Leben seines Gegenstandes. Vortrefflich hat unsere Sprache für dieses erkennende Schauen das Wort Erschauen gebildet.

Wie dem grossen Denker geschlossene Einheit des Systems, so ist dem Künstler geschlossene Anschaulichkeit der inneren Wahrnehmung ein letztes Ziel. Aber dem Denker, der nicht zu Grunde denkt, passiert es, dass hier und da ein Stein, eine ganze Schicht fehlt und, bei mancher tüchtigen Konstruktion im Einzelnen, das Ganze doch nur einen illusionären Halt hat. Auch dem Künstler, der nicht die äusserste Kraft der Intuition besitzt, muss hier und da künstliches Zusammenkleben den künstlerischen Zusammenhalt ersetzen.

Da ist ein Dichter, welcher eine gedanklich tiefe Idee in anschauliche Dramatik umsetzen will — er hat nicht die Kraft, die Idee ganz Körper werden zu lassen, und sie schleicht sich wie ein Gespenst durch die an und für sich ganz charakteristisch erfassten Figuren des Schauspiels. Da ist ein Tondichter, den es reizt die Entwicklung einer bestimmten musikalischen Empfindung darzustellen — es stockt ihm hier und da die Phantasie, er beginnt mit den Motiven kanonisch, kontrapunktisch zu rechnen, er konstruirt, statt zu fühlen. Da ist ein anderer Dramatiker, welcher — ein sehr häufiger Fall — ein gut erfasstes Motiv greifbar behandeln will, die innere Anschauung giebt ihm nur das Rohmaterial an die Hand, welches mehr romanhaft als dramatisch ausfällt, ängstlich will er den dramatischen Gehalt herausholen, wo es nur geht, er muss drücken und schieben, er rechnet sich die notwendigen Figuren aus, rechnet ebenso den Verlauf der Scenen aus — auch er konstruirt, statt mit Shakespeareschem Auge in seinem Stoff nicht bloss den springenden Punkt des Dramas, sondern auch die dramatisch aufeinander knallenden Einzelzüge zu erschauen. Dann wieder ist dieser und jener Künstler, der, statt in allen Teilen seines Stoffes sich in die innerste Intuition zu versenken, hier und da überkommene, typische Züge einfliessen lässt oder seine Gegenstände nur von der einen Seite sich ansieht, von der er sie braucht — die Figuren seines Dramas nur in den Charaktereigentümlichkeiten zeichnet, welche für die Hauptidee Interesse haben, statt die Menschen rund zu nehmen, wie sie sind, mit all ihren Widersprüchen und Verwicklungen. Oder gar er langt beim Gegenteil der Intuition an, welches zugleich das Gegenteil der Persönlichkeit ist: beim Zweck, beim Effekt, beim blossen Vergnügenmachen. Statt des inneren Sinnes, braucht er dann nur eine geschickte Hand und gute Routine. Aus dem Dramatiker wird er ein Theaterschriftsteller, aus dem Maler ein Dekorateur. Er vermeidet sogar, in sich zu gehn, da dies die Leute nicht interessire. Komische Situationen, unmotivirte Musik, blendende Dekorationen, erprobte Effekte knüpft er geschickt zum luftigen Gewebe zusammen, dessen Halt immer nur ein äusserlicher, niemals ein bedeutsam ästhetischer sein wird. Trotzdem wird man die Notwendigkeit konstruktiver Gesichtspunkte anerkennen, wo ein Werk in eine eng begrenzte Wirklichkeit heraustritt: ein Drama z. B. auf die Bühne. Das Buchdrama mag rücksichtslos intuitiv sein, das Bühnendrama muss konstruktives Gefüge haben. Es wird sich zu dieser Konzession verstehen müssen, da die Aufführung an sich mit der Dichtung nichts zu thun hat und auch *ihre* äusserlich-technischen Rücksichten geltend macht. Wohl dem Schauspiel, welches trotz aller technischen Berechnungen dennoch intuitiven Gehalt sich genug bewahrt hat! Wohl selbst der Posse, die die Glieder ihrer lockeren Kette mit genial und originell erfassten komischen Situationen füllt, wie es der französische Schwank oft so meisterhaft versteht! Denn blosse Technik ist handwerklich, ist lernbar, ist nicht Sache der höchsten Kunst. Wir sahen ja, die letzten Wirkungen einer Architektur herauszuholen, dazu bedarf es keiner ganz so grossen Individualität, wie sie die Aesthetik der Dichtkunst bei ihren letzten Wirkungen fordert. Dort wirkt das Material an sich und es ist wesentlich nur ein guter Konstrukteur nötig zu seiner geschickten Disposition — die Dichtkunst aber hat sich vom Stoff fast völlig losgemacht und verlangt darum die vermittelnde grosse

Persönlichkeit. Die niedrige Posse hat mit der niedrigen Architektur manche Aehnlichkeit, auch hier ist das Beste der ästhetischen Wirkung in dem Rohmaterial der Schlager gegeben und auch hier bedarf es nur eines tüchtigen Konstrukteurs, um den Stoff knapp und zwingend wirken zu lassen. Im praktischen Leben, zur Befriedigung der weniger entwickelten ästhetischen Organe mag es solche Mittel geben; aber näher steht noch der reproduktive Künstler, welcher doch zu seinem Stoff ein gewisses intuitives Verhältnis haben muss, dem Ideal der Aesthetik, als der nackte Techniker der Posse in allen Künsten. Die Technik, wie jede Behandlung des gegebenen Materials für den *Zweck* äusserer Darstellung, darf von der ästhetischen Philosophie höchstens gestreift werden.

Denn wie wir oben sahen, dass neben der persönlichen Kunst eine Kunst des Zweckes herläuft, so läuft neben der intuitiven die technische Kunst. Ebenso wenig aber, wie es Aufgabe der ästhetischen Wissenschaft sein kann, die Erscheinungsformen und Wirkungsmittel jener Zweckkunst genauer zu untersuchen, wird sie sich mit den technischen Darstellungsregeln und -mitteln näher abzugeben haben. Sie untersucht ja nicht, wie die Kunst zu *dienen* hat, sondern nur, wie, wo und was das ästhetische Verhalten *ist*, gleichviel ob es in uns durch Andere, die auf diesen Zweck hinarbeiten, angeregt wird oder ob wir uns selbst anregen können. Wie jede Theorie, muss auch die Aesthetik hier einen Schnitt durchs Leben machen: denn da geht Persönliches und Zweckliches, Intuitives und Technisches in der Kunst so durcheinander, dass wohl jedes Werk von allen vier Elementen seinen Prozentsatz hat.

So kommt es, dass nicht bloss, wo mehr Persönlichkeit, weniger Zweck, sondern auch, wo mehr Intuition, weniger Technik ist, und umgekehrt. Und so kommt es ferner, dass nicht bloss mit der wachsenden Persönlichkeit, sondern auch mit der wachsenden Intuition die ästhetische Idealität des betreffenden Künstlers, der betreffenden Kunstgattung und des betreffenden Kunstwerks wächst und dass umgekehrt mit der zunehmenden materiellen Zwecklichkeit und technischen Stofflichkeit diese Idealität abnimmt und praktische Bedürfnisse in den Vordergrund treten.

Die Gartenbaukunst leitet wieder von der unbewussten Natur herüber. Sie ist zunächst ganz Technik und wird in ihren ersten Zeiten vom Menschen nicht anders formal behandelt, wie vom instinktiven Gärtnervogel in seinen symmetrischen Bauten. Erst später keimt so etwas wie Intuition in ihr auf, wenn im landschaftlichen Garten der Künstler sich gleichsam in die Seele des Terrains versetzt und aus dem Boden heraus, mit der Unbefangenheit der schaffenden Natur, den Garten empfindet. Er zwingt dann den Abhang nicht mehr in Terrassen, die Ebene nicht mehr ins Gebirghafte, die Bäume nicht mehr ins Architektonische; er fühlt mit jedem vegetabilischen Teil, mit dem spezifischen Wesen des Terrains, mit dem eigenartigen Charakter des Klimas — er versenkt sich in eine gewisse innere Anschauung, um in voller Naivetät und Reinheit *die* Landschaft aus dem Boden emporwachsen zu lassen, welche die Natur in ihrer besten Stunde dort selbst nach ihren eigenen Gesetzen hervorgeholt hätte. Repton dürfte der Erste gewesen sein, der gegen die Uniformität sowohl des architektonischen wie des englischen Gartens diesen Individualismus des

vegetabilischen Lebens richtig empfand, und die deutsche Landschaftsgärtnerei hat ihn weiter ausgebildet. Vom formalen Garten Italiens und Frankreichs kam man erst zum pittoresken Garten Englands, worauf man von dessen Natürlichkeit im Einzelnen zur Natürlichkeit im Ganzen fortschritt. Noch immer waren die technischen Kenntnisse und Exercitien die Hauptbeschäftigung des Gartenkünstlers, aber ein kleiner intuitiver Hauch durchwehte diese Kunst doch schon und gab ihr auch wachsende ästhetische Bedeutung.

Dieselbe steigt weiter mit dem Eintritt ins Gebiet der Architektur. Noch drückt Technik und materielle Handwerklichkeit mit ihrer ganzen Schwere, das Konstruktive macht den Meister aus. Aber das Material lebt nicht mehr, es ist toter Stoff, es lässt sich energischer bearbeiten und bietet dem subjektiven Fühlen grössere Freiheit. Und nicht mehr das Werden der Natur, sondern die Gesetze ihres Werdens, ihre feinsten Nerven sprechen zu uns. Damit wächst die Aufgabe der Intuition. Ein stilles Insichgehn kommt über den Künstler, wenn er Raumdisposition und die Balance von Kraft und Last in seinem Geiste erschaut und abwägt; nachdem er alles Gegebene und Geforderte sich zurechtgelegt hat, sucht er aus diesem Stoff den feinsten tektonisch-ästhetischen Gehalt zu gewinnen, sucht aus ihm den reichsten Inhalt zu entwickeln, den die architektonische Anschauung zulässt. Er bleibt dann in einem steten Vermitteln zwischen diesem innern Bilde und den materiellen Erfordernissen und, wenn endlich im fertigen Werke beides gut in einander aufgegangen ist, wird dieses von besonders glücklicher Wirkung sein. So ist auch der Architekt nicht jeder intuitiven Regung baar und er wird sich namentlich jetzt bei der immer individualistischer werdenden Entwicklung seiner Kunst ihrer noch weniger erwehren können, aber Anfang und Ende ist ihm doch die Technik und nur auf ihrer Basis kann er seinem inneren Sinn freien Lauf geben.

Der Mimiker schliesst sich dem Gartenbaukünstler in der Benutzung eines vorwiegend lebendigen Materials an, er unterscheidet sich aber von ihm dadurch, dass er nicht mehr die unbewusste, sondern die bewusste Natur sich zum Stoff nimmt. Seine intuitive Fähigkeit steigt in diesem Verhältniss. Ob er freier Pantomime ist oder Darsteller dichterischer Vorlagen, auch er wird sich in den mimischen Gehalt seiner Aufgabe versenken, wird sie sich innerlich zur Anschauung zu bringen suchen, bevor er an die Ausübung geht. Seine Technik ist geringer, weil ihm die Mittel zunächst im eigenen Körper und in dem eigenen Stimmorgane gegeben sind, — geringer, als sie ohne diese Coincidenz des Darstellers und Mittels wären. Seine Uebung wird zum grössten Teil in demselben bestehen, was seine Anlage macht: in der Kunst, sich selbst zu objektiviren und unbefangen aus sich heraus zu gehn. Seine Intuition aber geht auf die scharfe innere Wiederholung des aussen Beobachteten, und die Feinheit dieser Beobachtungen stellt das poetische Element im Mimen dar.

Der Bildhauer, welcher auf die Körperlichkeit der Dinge geht, wird in demselben Masse, als diese schon nicht mehr das Ding an sich oder eine Werdeform des Dinges, sondern eine Eigenschaft von ihm ist, subjektiver und intuitiver sein. Sein innerer Sinn sieht aus dem Thonklumpen heraus, was er sehen will, und je anschaulicher er's sieht, desto wirklicher wird es herauskommen. Aber noch hat der Körper

seinen materiellen Druck nicht verloren und noch sind die technischen Anforderungen von unausweichlicher Bedeutung. Und so geht es immer weiter in die Tiefe der Intuition hinein. Mit dem Ablösen des Flächeneindrucks von der Körperwirklichkeit, wie ihn die Malerei vollzieht, schwindet noch ein Stück mehr vom technischen Druck und tritt die Macht der inneren Anschauung drängender hervor. Der Künstler wird immer weniger Arbeiter, immer mehr Träumer. Die Umsetzung seiner inneren Bilder in die Darstellung geht ihm leichter von der Hand, und die Durchsetzung dieser Bilder mit seiner Subjektivität, seiner impressionistischen Auffassung wird eine notwendigere. Indem die Fläche weniger beengt ist als der Körper, indem ihre Eigenschaften einen weiteren Horizont haben als die körperlichen, wird die Arbeit der Hand geringer, die Arbeit der freien combinierenden Phantasie aber grösser und mannigfaltiger. Sie wird noch intensiver und die Intuition noch träumerischer beim Uebertritt aus dem Bereich des Auges in das des Ohres: in der Musik. Kein äusseres Werden und keine Eigenschaft desselben, sondern das innere Werden der Dinge enthüllt sich uns. Der Musiker taucht tief in das intimste Wesen der Welt ein und, was sein Auge noch nicht gewahrte, hört nun sein Ohr. Noch zarter löst sich der ästhetische Schein vom Dinge ab und schwingt in zitternden Tonwellen zu uns herüber; aber die Technik ist nicht ganz überwunden. Kein Arbeiterheer beschäftigt mehr der Musiker, wie der Architekt, keine paar Gehilfen wie der Bildhauer oder der Maler — er sitzt ganz allein mit seinen Werken in der engen Kammer. Aber gewisse Uebungen verlangt die Beherrschung seiner Mittel, er hat etwas zu lernen, um Meister zu sein, und wenn er dann heraustritt mit seiner Arbeit, so sind es nicht stumpfe Lehrbuben und Gesellen, die ihm das Werk ausführen, sondern reproduktive Künstler, welche, wenn die Schöpfung nach seinem Sinn ins Ohr treten soll, selbst ein ästhetisches Organ für ihre Schönheit besitzen müssen. Und endlich der Dichter. Seine Technik ist die minimalste, seine Intuition die weitestausgreifende. Ist's ihm gegeben, zu sagen, was er leidet und frohlockt — so hat er damit Alles. Der Druck des Materials ist gänzlich getötet, er wirkt zum Andern nur von Phantasie zu Phantasie, von Anschauung zur Anschauung und sein Darstellungsmittel unterscheidet sich von dem des Menschenverkehrs nur durch seine Gewähltheit. Er lebt und webt in der Intuition, die ohne technisch-schwere Vermittlung auf das Papier fliesst. Sein Traum wird am schnellsten und unversehrtesten in die Erscheinung treten. Die sinnlich hör- und sehbare Darstellung seines Werkes wird am wenigsten notwendig sein und das Lesen wird am ehesten genügen können; wogegen selbst dem gewiegtesten Musiker der sinnliche Klang unendlich mehr bietet als das genaueste Partiturlesen mit innerem Ohr und gar dem Maler und dem Bildhauer und am meisten dem Architekten die sinnliche Wirkung ihrer Schöpfungen gegenüber jeder Beschreibung oder auch Zeichnung geradezu zur Notwendigkeit wird. Tritt aber der Dichter hinaus und übergiebt seine Arbeit dem Recitator oder Schauspieler, so wird er in diesen die künstlerischesten unter den Reproduktiven nötig haben: die Antipoden der Bauhandwerker.

Wie ein Ablösen des ästhetischen Scheins vom Stoff ein Aufnehmen in das innere Selbst und ein Wiedergebären aus dessen traumhaft freier und doch so lebensvoller Welt: so erscheint die Intuition,

die kein wahrer Künstler entbehren kann. Durch alle Kunstgattungen hindurch liegt jenseits von ihr das Technische, wie jenseits der Persönlichkeit durch alle Kunstgattungen das Zweckliche lag. Mit der Persönlichkeit wächst die Intuition im Kunstwerk, wie im Künstler — auch innerhalb einer und derselben Kunstübung. Der eine Architekt fühlt sich mehr zum Technischen hingezogen und hat geringes Verständniss für die Versenkung in den ästhetischen Gehalt seiner Aufgabe — der andere geht gerade in dieser auf, mit dem feinfühligen Auge des formgeübten, fast plastisch empfindenden Künstlers tritt er an sein Werk heran und beschränkt seine eigene Beschäftigung mit der technischen Ausführung auf das Notwendigste. Auch hier ist es ein Drängen in die subjektivere benachbarte Schwesterkunst, welche intuitive Naturen stets beseelen wird. Der intuitivere Plastiker wird vom Maler mehr in sich haben, als der technischer begabte, welcher sich wieder dem Baukünstler nähern wird. Es ist dasselbe Gesetz, welches die Intuition grosser Künstler gern auf die Grenzgebiete treibt, wie das, welches ihre Persönlichkeiten dahin trieb. Da ist ein Musiker, welcher in der technischen Bewältigung der formalen Contrapunktik aufgeht, ein Maler, der fast formal plastisch empfindet und in der regulären Zeichnung sein Ideal erblickt, ein Mime, der in posenhafter Statuenstellung und deklamatorischer Rhetorik und allen möglichen technischen Finessen das Heil seiner Kunst sieht — ihnen gegenüber steht der Mime, in dem ein gestaltender, neuschaffender Dichter lebt, der Maler, der sich fast in musikalische Stimmungsträume der letzten impressionistischen Zartheit verliert, der Musiker, welcher gegen allen Zwang der Contrapunktik auf reinsten Ausdruck, auf poetischen Gehalt ausgeht. Die Entwicklung aller Künste verlief trotz vieler Rückbewegungen so, dass sie nicht blos grössere Persönlichkeiten, sondern auch tiefere Intuition verlangten. Ein Ibsen ist intuitiver als Sophokles, ein Beethoven intuitiver als Palestrina, ein Klinger intuitiver als Giotto. Das Traumleben aller Kunst gewann mit der Zeit grössere Bedeutung und im Durchschnitt enthält jedes bedeutsame Kunstwerk der heutigen und überhaupt der modernen Epoche etwas weniger Schwere in der Technik und etwas mehr Intuition, als eines vergangener Zeitalter. In der Musik erwachte dies Traumleben nach dem jahrhundertelangen Druck einseitiger Technik mit Beethoven so plötzlich und nahm in seiner Bedeutung einen so rapiden Verlauf, dass gerade an den Erscheinungen dieser Kunst das Verständnis für die Intuition im künstlerischen Schaffen sich am hellsten entzündete und zu den fruchtbarsten Untersuchungen über diesen, so lange unbeachteten Faktor des ästhetischen Verhaltens führte.

Die Persönlichkeit nimmt sich zum Inhalt ihres Wollens die Intuition, und diese nimmt sich zum Inhalt ihres Schauens die Produkte des inneren Sinns. Worin bestehen sie? Lassen sie sich, von ihrer besonderen Gegenständlichkeit abgesehen, in Gruppen, in Wesensbedingungen zusammenfassen? Will man von den einzelnen Fällen der angewandten Intuition zu grösseren Klassen fortschreiten, in denen sie sich gruppenweise zusammenfinden, so kommt man leicht zu den bewährten Kategorien der Kunstgattungen. Man spricht von der malerischen, plastischen, musikalischen Intuition. Aber das Inhaltliche der Intuition lässt sich noch enger zusammenfassen, wenn man auf die allgemeinsten *Anschauungsformen des inneren Sinns*, auf die

letzten, wesentlichen Erscheinungsbedingungen achtet, in welchen der angeschaute Stoff, ohne Rücksicht auf die einzelne Kunsgattung, sich darbietet. Nun wird mich vornehmlich nach zwei Seiten hin der ästhetische Stoff, in den ich mich versenke, reizen. Entweder lenke ich meinen inneren Sinn mehr auf die Art der Gesetze und Kräfte, durch welche der Stoff in die Erscheinung tritt, oder mehr auf seinen, in ihm ruhenden Inhalt, welcher seine Existenz ausmacht: *Form* und *Charakter* sind die besten Ausdrücke für diese gegenteiligen Faktoren. Ergreife ich z. B. die musikalische Idee der „Préludes“, so kann mich einerseits das Bauliche, das Rhythmische, das Tonale in ihrer Abwicklung reizen, andrerseits das rein Inhaltliche, der blosse Gefühlswert, das musikalische Wesen der springenden Natur, seine Umsetzung in Tonstimmungen ohne jede Rücksicht auf Steigerung, Aufbau und Disposition. Dort hat dann der Stoff einen formalen Reiz, hier einen charakteristischen. Dort wäre die Musik rein als Formkunst aufgefasst, hier rein als Charakterkunst. Es sind zwei verschiedene Dinge, welche da für mich in dem ästhetischen Stoff liegen — aber sie liegen wirklich beide nebeneinander darin. Das Formale fällt durchaus nicht aus dem Aesthetischen heraus. Es wäre sehr einfach, die Form als ein vom Denken, vom Rechnen in das Gebiet der Kunst hineingetragenes Element aufzufassen. In der That liegt in allem Denken und Konstruiren, in der Bildung von Synthesen und Antithesen ein formaler Reiz, ein tektonisch-rhythmisches Motiv. Und es mag sein, dass im Prozess der formalen Aesthetik der rechnende Mensch mehr beschäftigt ist, als der rein intuitive, — mit anderen Worten, dass das blosse Erkennen in der formalen Intuition noch nicht ganz in das ausschliessliche Aesthetische übergegangen ist. Lässt sich aber darum leugnen, dass die Form überhaupt ästhetisch sei? In den harmonischen Verhältnissen des Bauwerks, des Musikstücks, der Dichtung liegt doch nun einmal ein Reiz, der sich nicht bloss vom Gesichtspunkt des Rechnens aus verstehen lässt, sondern unbedingt ästhetisch genommen werden will. Wenn der gleichschwebende Rhythmus des Tanzes uns packt, wenn die unaufhaltsam wachsende Spannung eines Gedichts uns fesselt, wenn wir am Schluss der Fuge ein Zusammendrängen der Themen fordern, so kann das nicht alles aus dem Bedürfnis des Rechnens, sondern es muss aus rein ästhetischen Gründen erklärt werden. Bei der primitivsten Form, beim gleichen Stampfen des Fusses oder bei der symmetrischen Anordnung der Ornamente empfindet der Wilde ästhetisch, und es ist kein Denkprozess, welcher das Tier zu seinen instinktiven Kunstübungen treibt, die alle auf formalem Gebiete liegen. Aus psychologischen, wie aus naturphilosophischen Gründen lässt sich die Form von der Aesthetik nicht ausschliessen; sie muss als ein Teil der Intuition verstanden werden, und zwar halb als ein Gegenpol, halb als Vorstufe des auf den reinen Charakter gerichteten Erschauens. Es gab und es giebt heut noch eine grosse Gruppe Menschen, welche das Formale mit dem „Schönen“ einfach identificiert und das Charakteristische aus dem heiligsten Bezirke der Aesthetik ausgeschlossen wissen will. Andrerseits lag es bei der auf erhöhte Charakterintuition gerichteten Strömung der heutigen Kunst wieder nahe, das Aesthetische ganz nur als Ausdruck zu verstehen und der Form in diesem Reiche die Aufnahme zu versagen. Beides wäre gegen die psychologische Wahrheit zu einseitig. So lange wir zu

einer rein formalen Wirkung im ästhetischen Verhältnis stehen können, dessen Wesen ja nun hinlänglich klar ist, und so lange dies nicht hindert, dass wir auch zu einer charakteristischen Wirkung in demselben Verhältnis stehen können, sind wir gezwungen, Form und Charakter als zwei mögliche Gesichtspunkte des ästhetischen Sinnes neben einander gelten zu lassen. Es fragt sich nur später, ob der eine der beiden Faktoren, vom Standpunkt höchster ästhetischer Reinheit gesehen, vielleicht der primitivere sei, der andere der feiner entwickelte, und ob die »Form« wirklich noch dem rechnenden Erkennen so nahe stehe, dass sie nicht in demselben Massstabe, wie der »Charakter«, in der reinen Intuition aufgegangen sei.

Wenn wir nun beides, Form und Charakter, ins Bereich des Aesthetischen aufnehmen und in ihren Gegensätzen nur verschiedene Seiten des ästhetischen Stoffs erkennen, den wir einmal gleichsam von aussen, einmal von innen erfassen, so wird uns bald auch die Notwendigkeit klar, mit der sich der ästhetische Gehalt jedes Stoffes in diese beiden Pole zerlegen muss. Die Kunst erschien uns als eine Fortsetzung des Naturschaffens durch das Medium des Menschen, als die natürliche Befriedigung eines uns mitgegebenen Schöpfertriebes, durch den sich die Natur in uns weiterspinnt. Nun wird das Kunstwerk halb in dem von ihm intuitiv erfassten Stoffe aufgehn, halb sich jener Naturkräfte erinnern, die in ihm wirksam sind. Durch jenes Moment wird es immer persönlicher, subjektiver, intuitiver, freier werden — durch dieses immer unpersönlicher, gleichmässiger, äusserlicher, mathematischer. Denn die Gesetze, nach welchen die Natur schafft, sind von Haus aus die reinen mathematischen — jede Form müsste in rein tektonischer, jede Bewegung in rein rhythmischer Regelmässigkeit auftreten. Dass tausend Kräfte in jedem Werk der Natur neben- und gegeneinander streben, macht ihre thatsächliche Unregelmässigkeit aus. Der Rauch würde kerzengerade aufsteigen, wenn ihn die Luftströmungen dabei nicht störten; der Krystall und das Blatt würden ganz regulär wachsen, wenn nicht andere Kräfte den Wuchs wieder hinderten. Jede Kraft für sich kann nur mathematisch regulär wirken und die Irregularität des einzelnen Produktes ist nichts als die komplizierteste Regularität verschiedener Impulse. Und schliesslich bleibt der Mensch immer noch ziemlich symmetrisch, das Blatt ziemlich regelmässig, die Planetenbewegung und der Rhythmus der Welle und Flut mathematisch ziemlich rein. Wenn aber der Natur durch ihre notwendige Vielseitigkeit versagt ist, die mathematischen Gesetze, nach denen jede ungestörte Kraft wirken würde, in ihrer regulären Einfachheit herauszubringen, sodass selbst die Erde nicht ganz rund und die Bewegungsellipsen nicht ganz rein sind, so hat die bewusste Kunst dazu die volle Freiheit. Weil ich eine Kraft von der andern ablösen kann, kann ich auch die harmonischen Gesetze ihres Wirkens rein in die Erscheinung bringen. Ich kann sofort eine reguläre Kugel und einen regulären Dreitakt herstellen. Gerade den ersten Gebrauch davon wird die Kunst machen. Sie wird es sich nicht nehmen lassen, die Werdegesetze ihrer Schöpfungen so rein herauszubringen, dass sie der Natur gleichsam einen Verweis giebt: so hättest du es machen sollen! Man nannte ein solches Verfahren auch »Idealismus«. Ein Abziehen des Typus von der Besonderheit, ein Subtrahieren des Gemeinsamen von den Individualitäten. Dies ist der

Boden, auf dem die ästhetische Form geboren wird. Sobald sich das Kunstwerk ganz darauf beschränkt, die harmonischen Gesetze, nach denen es als Enkelkind der Natur in die Welt tritt, mit übernatürlicher und darum oft unnatürlicher Reinheit zu betonen, wird es in allen Gebieten ein formales sein. Statt sich mehr auf den besonderen Fall einzulassen, sieht es nur auf die Regularität seiner äusseren Erscheinung. Da diese nur wenig Abwechslung besitzt, wird die Form meist zur Uniform, und da das formale Werk wesentlich darauf sieht, *wie* es sich giebt und ob nur sein Eintritt unter den mathematisch reinsten Normen sich vollzieht, trägt es leicht eine gewisse Eitelkeit und Selbstbespiegelung zur Schau, die das reine Charakter-Kunstwerk immer vermeiden wird. So sehen wir nun: in der Form erfasst sich die Intuition an ihrem Werden, an ihren Schaffensgesetzen, an dem Wie ihres Stoffes — im Charakter dagegen an ihrem Sein, ihrem Schaffensinhalt, dem Was ihres Stoffes. In der Form legt sie den Hauptnachdruck darauf, dass sie ein Teil des grossen Naturschaffens ist, dessen mathematische Grundkräfte sie in besonderer Reinheit herauszubringen vermag — im Charakter vergisst sie mehr und mehr diese Abstammung und taucht gänzlich in dem vielverzweigten Gewebe des reinen Inhalts unter. Der formale Musiker achtet auf die mathematisch und rhythmisch wohlgeordnete Abfolge der Töne, der charakteristische dagegen auf die lebenswahre und durch keine formalen Wiederholungen oder konventionellen Harmoniefolgen gehinderte Entwicklung des musikalischen Gefühlsinhalts. Sieht jener auch in rein musikalischen Charakteräusserungen nur Formmaterial, so wird dieser umgekehrt auch in den elementarsten Formwirkungen ein Ausdruckselement herausfühlen. Der eine erschaut mehr die Gesetzmässigkeit der Erscheinung, die mathematische Reinheit des Kunstwerks als eines bewusst fortgeführten Naturwirkens, der andere mehr den nunmehrigen Inhalt dieses Schaffens in seiner ganzen runden Vielseitigkeit, wie sie auch die Werke der Natur selbst darbieten. Jenen interessiert die Natur mehr als naturans, diesen als naturata. Jener holt den ästhetischen Gehalt heraus, welcher in dem Prozess des Werdens seines Werkes liegt — und steigert ihn, wenn er ins Extrem geht, auf Kosten der charakteristischen Wahrheit; dieser holt den ästhetischen Gehalt heraus, welcher in dem gewordenen Ding ruht — und steigert ihn, wenn er ins Extrem geht, auf Kosten der Wirkung eines natürlichen Werdens. Form und Charakter — sie offenbaren sich nun als die alten Gegensätze von Werden und Sein, und die Praxis schwankt zwischen diesen beiden Polen, zu deren höherer Synthese es nötig ist, sie beide unter dem Aesthetischen aufzufassen, in beiden den ästhetischen Gehalt zu erkennen. Es bilden sich die Parallelreihen: Persönlichkeit — Zwecklichkeit, Intuition — Technik, Charakter — Form. In dieser Reihenfolge nähern sich die drei Gruppen den rein ästhetischen Bedingungen. Etwas weniger als das Zweckliche liegt das Technische ausserm ästhetischem Bereich, das Formale aber überschreitet die Grenze vom Rechnen zum Erschauen schon so weit, dass wir es aus dem engeren Kreise nicht mehr ausschliessen können — andrerseits aber schon deutlicher seine graduelle Unterlegenheit vor dem Charakteristischen empfinden: denn es bleibt stehen bei den äusseren Erscheinungsgesetzen, statt den Reichtum des Inhalts zu erschöpfen. In jenen drei Gruppen haben wir die Auseinandersetzung

des Aesthetischen mit der Wirklichkeit. Das Zweckliche vermittelt die schaffende Kunst und die geniessende Menschheit, das Technische die schaffende Kunst und das bearbeitete Material, das Formale die schaffende Kunst und die schaffende Natur. Der reichste Inhalt der Persönlichkeit ist die tiefe Intuition und der reichste Inhalt der Intuition die Charakteristik von solcher Rundheit und Vielseitigkeit, wie die geschaffene Natur selbst. Erst dann schliesst sich der Schaffenskreis, der von der Natur durch den ästhetischen Menschen geht; erst dann hat sie sich selbst ganz wieder.

Es ist leicht, sich durch die Künste hindurch den Ueberblick zu verschaffen über das Verhältnis des Formalen zu dem Charakteristischen. Jede Kunst zeigt eine ihr eigentümliche Mischung der beiden Faktoren, in deren kleinen Verschiebungen häufig das hauptsächlichste Entwicklungsmotiv der betreffenden Gattung gegeben ist. Der Gartenbau begann mit mathematisch genauer Tektonik, erst allmählich besinnt sich die Pflanze auf ihre individuelle Seele, Waldmotiv, Wiesenmotiv werden selbständiger ausgebildet, die Zustutzungen und Terrassierungen werden fallen gelassen, endlich wird die reine Landschaft proklamiert. Was that man in der tektonischen Periode des Gartenbaus anderes, als dass man sozusagen die harmonischen Formen des Naturwerdens mathematisch reinigte und dorthin regelmässige Verhältnisse brachte, wo die Natur selbst immer über den Strang schlug? Die Apfelsinenbäumchen müssten ja kugelrund wachsen, wären die Triebkräfte gänzlich gleich verteilt, und die Cypressen müssten ja die genaue Kegelform erhalten, wäre ihr Wachstum nach allen Seiten gleich und ungestört, und die Hecken müssten ebenso zu Mauern werden. Aber zu diesen innerlich allenfalls berechtigten formalen Bildungen kamen noch äussere, die von der benachbarten Architektur einfach aufgedrängt wurden. Wenn man aus Bäumen Figuren schneidet und aus Blumen Ornamente herstellt, so legt man von aussen dem Garten einen formalen Zwang auf, zu dem er sich garnicht berufen fühlt. In den Zeiten des ärgsten Gartenformalismus verbanden sich solche innerliche und äusserliche formale Bildungen zu einer völligen Verhunzung des Gartencharakters. Da die Entwicklung des Gartenbaues ziemlich regelmässig verlief, bietet es im Einzelnen ein grosses Interesse, zu verfolgen, wie der Charakter dort allmählich sein Recht gegen die Form geltend macht und erringt. Im Pücklerschen Garten ist, ausser in der engsten Nähe der Baulichkeit, alles Formale überwunden, hier spricht nur der Charakter — in Vegetabilien, wie im Terrain, wie in Perspektiven.

Da die Architektur eben die Kunst der Werdeformen ist, tritt bei ihr das formale Element besonders stark in den Vordergrund. Ihr nacktes Gerüst ist immer Form. Aber sie bleibt ja nicht bei diesem nackten Gerüst stehen. Sie lässt die Funktionen der tragenden und getragenen Glieder sprechen. Dass sich diese Beziehungen von Kraft und Last nach den reinsten harmonischen Gesetzen regeln, wie sie die Natur so zu sagen in ihrer besten Stunde selbst hervorgebracht hätte, ist der formale Gehalt der Baukunst; nun aber hebt sie die Funktionen, von ihrer mathematischen Regelung ganz abgesehen, als Charaktere auch hervor. Die tragende Säule umgiebt sich mit Cannelluren, weil diese ihre Längsrichtung hervorheben; die Basis nimmt Kissenformen an, um den Charakter der Elastizität sprechen zu lassen; das Dach beugt sich wie ein Schützender vor; die Hauptglieder machen sich

durch Reliefstreifen oder Steineinlagen als besonders wichtige Teile bemerkbar; die Konsole schiebt sich zwischen vertikale und horizontale Stücke, um das Tragen zu verdeutlichen; reiche Profile gliedern grössere Massen in einzelne Schichten, welche dadurch an Sprache gewinnen; Rahmenwerk hebt die Funktion der Einfassung hervor; Unterteile geben sich Postamentenform, Oberteile führen durch den Giebel oder andere Motive die Horizontale in die Luft über — wie zahlreiche solcher Mittel benutzt der Bau und die Flächentektonik, um die Funktionen von ihrer nackten Formalität zu befreien und über ihre Bedeutung selbst sprechen zu lassen. Von all den, rein technisch und konstruktiv nicht notwendigen, Zierraten, welche über einen Bau gestreut sind, fällt der geringste Teil der selbständigen Plastik oder Malerei zu, deren Zuthaten für den Bau darum nur eine ganz freie, spielende Bedeutung haben. Der grösste Teil besteht in solchen Hervorhebungen der Funktionen, die uns nun erscheinen als ein Charakterisierungsbestreben, ein Eingehen in den Inhalt der gegebenen Form und ein Hinausgehen über diese blosse Form, welche an sich den baulichen Aufgaben genügen würde. Wenn der Baukünstler für das Tonnengewölbe das Kreuzgewölbe einsetzt, so steht er noch im Reiche der Form — denn er fühlt nur den Kräften nach, die in diesem Gewölbe gegeneinander streben, und bringt sie in Rücksicht auf die einzige Notwendigkeit der vier Eckstützen, noch gedrungener und gespannter in Funktion, er steigert diese Form auf ihren feinsten Gehalt. Wenn er aber den Kreuzbögen noch gegliederte Gurten unterlegt und diese Gurten im selben Profil an dem stützenden Pfeiler herunterlaufen lässt, so charakterisiert er schon — er sagt: es ist die Kraft dieses Pfeilers, welche sich gerade längs des Gurtes fortsetzt und ich hebe zur Verdeutlichung diese einheitliche Linie als Kraftsumme hervor, welche sonst in der Fläche verschwinden würde.

Wenn der Architekt in den Bogen einen besonders feierlichen Schlussstein, durch Form oder Farbe ausgezeichnet, einsetzt, so charakterisiert er damit das formale Motiv des sich selbst stützenden Bogens; wenn er aber diesen Schlussstein von einem Bildhauer mit einer Maske schmücken lässt, so dichtet er in ihn etwas hinein, was schon über seine blosse bauliche Bedeutung hinausgeht. Nun tritt der Plastiker in sein volles Recht. Solange er dem Baumeister noch dabei die Hand reicht, hält er die Maske in tektonischer Strenge und Symmetrie; lässt er die Hand los, so behandelt er den Kopf einfach nach den Erfordernissen rein plastischer Körperlichkeit. Dort geht er auf die Form, hier auf den Charakter. Komponiert er einen Fries, welcher wie der des Lysikratesdenkmals genau symmetrisch angeordnet ist, oder stellt er eine Figur her, welche ihr Gewand, ihre Muskeln, ihre Bewegungen, ihre Gesichtszüge mehr nach den Gesetzen einer regelmässigen Architektur einrichtet, als nach den Bedingungen der Lebenswahrheit, lässt er der schönen Linie ihr ganzes alleiniges Recht in Falten, Anatomie, Stellung und Ausdruck — so arbeitet er formal. Das Schema wird ihn bald beherrschen, wie jeden Formenkünstler. Die ewige Glätte und Süsse der Formen, die pyramidalen Gruppenaufbauten, der gleichschwebende Rhythmus in der Komposition, die Eitelkeit, mit der sich die Linie überall darbietet, die Architektonik der anorganischen Beigaben, die bauliche, abstrakte Konstruktion des Knochengerüstes, die wohlgewogene Statik der Haltung, der Mangel

jeder individuellen Ausdrucksbesonderung wird auf die Dauer nicht Stand halten gegenüber dem dringenden Bedürfnis nach Einzelcharakteristik. Die griechische Plastik des fünften Jahrhunderts zeigt solch ein völliges Aufgehen im Formalen. Das Portrait, im Anfang so mannigfaltig und naturliebend, erstarrt zu einem Typus, dessen ganze Reize in seiner baulichen Vollendung bestehen. Die Männer mit dem runden Vollbart und die Frauen mit der anatomischen Architektur, die in dem argivrischen Hera kopfe ein geradezu phänomenales Beispiel von Ausdruckslosigkeit hinterlassen haben, — sie sind nicht zu unterscheiden ausser durch Klassenunterschiede, die selbst wieder nur typisch sind. Die Poesie des einzelnen Charakters, das ästhetische Wesen der Individualität ist gänzlich missachtet. Die kleinen Züge charakteristischer Beobachtung, welche in der altpeloponnesischen und altattischen Schule sich mitunter bemerkbar machen, verschwinden völlig unter dem wuchtigen, rhythmischen Schritt, mit dem die grosse Form einherschreitet. Erst nachdem, unter Aufnahme gewisser schon am Parthenongiebel gegebener Elemente, an die Stelle der Form die Grazie und weiterhin an deren Stelle der Ausdruck getreten war, sank das Interesse an der blossen Linie ein wenig herab vor dem erwachenden Verständnis für die Geheimnisse der Charakteristik. Sie erhob sich jedoch nie zu der herrschenden Stellung, wie in der deutschen Plastik des Mittelalters und besonders dem technisch so gewandten italienischen Quattrocento. Donatellos Arbeiten, die Porträts dieser Zeit, dieses Verachten jeder unwahren Schönheit, dies liebevolle Versenken in die Individualität, dies intuitive Eingehn auf den Charakter der Körperlichkeit, wie es dann Michelangelo in so grossem Massstabe aufnahm: das war ein so herrliches Erwachen der plastischen Charakteristik, dass erst ganz allmählich die dem Erdboden entrissenen antiken Werke einen formalen Einfluss wieder gewinnen konnten. In Canova und Thorwaldsen hatte endlich die Form wieder gesiegt. Hoffen wir: zum allerletzten Male. Denn seit Dubois, seit Rodin, seit Dampt, seit Sinding, seit Klinger, seit manchem anderen Quattrocentisten oder Wiederbarocken oder kühnen Naturausschneider beginnt eine neue Generation Plastiker emporzuspriessen, welche wiederum nicht so sehr die Form der Körperlichkeit, als ihren Charakter lieben, und die nicht so sehr bauen, als bilden.

Die formalen Elemente der Mimik liegen teilweise auf ähnlichem Gebiete, wie die der Plastik. Auch der Mime *baut* seinen Körper, wenn er Posen und typische Stellungen bevorzugt, wenn er die Disposition zu den Nebendarstellern genau abwägt, wenn er Tableaux und lebende Bilder am Aktschluss arrangiert, kurz, wenn er sich als eine Art architektonisches Material betrachtet und selbst den Ausdruck unter die Herrschaft der Form stellt. Im gymnastischen Bewegen, im Tanz und teilweise im Opernschauspiel wird diese formale Mimik ihre bedeutende Stelle einnehmen. Je mehr sie sich aber der lebhaften Darstellung zuwendet, in der Pantomime und im dramatischen Schauspiel, desto mehr wird die Mimik dem Charakter huldigen und den Inhalt des einzelnen Falls über die Typik der Form siegen lassen. Dann wird ihr nicht mehr die formale Schönheit der Gestalt oder Stellung oder Gruppierung über die Ausdruckswahrheit und nicht mehr die Klangschönheit des Organs über seine individuelle Charakterisierungs-

fähigkeit gehen dürfen. Der formale Opernsänger achtet in erster Linie auf den bel canto, der charakteristische dagegen auf jene singende Ausdruckswahrheit, wie sie am meisten Wagner als gesteigerte Sprache ausbildete. Der formale Tänzer bevorzugt schematische Figuren, wie sie die Tradition herausbildete, welche nur auf vorteilhafte Hervorhebung der baulichen Körperanatomie hinzielen und dann leicht in leeres Virtuosentum ausarten, der charakteristische Tänzer dagegen sucht für den einzelnen Fall wahre und sprechende Ausdrucksbewegungen ohne allzu grosse Rücksicht auf die schöne Körperarchitektur. Der dramatische Schauspieler oder der Recitator, wenn er formal ist, bevorzugt rhetorische und deklamatorische Gleichmässigkeit und Abgemessenheit in den Stellungen — der charakteristische dagegen geht überall auf den Einzelausdruck der besonderen Aufgabe und die lebendige Mannigfaltigkeit der mimischen Sprache aus: dort eine Ziegler, hier die Duse; dort ein Bötel, hier der Niemann.

Und nehmen wir die Malerei, so zielt auch hier der formale Reiz auf eine über die Natur hinausgehende Stilisierung der harmonischen Verhältnisse und der charakteristische Reiz auf ein Erfassen der eigentümlichen Bedingungen des Einzelfalls. Der formale Maler versenkt sich in das Schön-Bauliche der Körper und wird seine Menschen in Stellungen, seine Gruppen in Formen bringen, welche wie eine menschliche Auslegung bestimmter mathematischer Figuren erscheinen: das lionardeske Dreieck, der bartolommeosche Aufbau, der Kaulbachsche Halbkreis, die regelmässigen Linien, welche durch Hunderte cinquecentistischer Bilder laufen, die Chiasmen oder Symmetrien, welche Beine und Arme mit einander bilden, die schön posierten Haltungen klassicistischer Künstler — all die Millionen baulichen, plastischen, rhythmischen Züge, welche wie eine latente Mathemathik in diesen Bildern ruhen: was sagen sie anders, als dass sie die Wahrheit verbessern wollen, „wie sie schöner hätte sein sollen“, wie sie die schaffende Natur herausgebracht hätte, wenn sie in jedem einzelnen Fall einer ungestörten harmonischen Kraft gehorcht hätte? Weiter versenkt sich der formale Maler auch bei der Landschaft in ihren blossen Bau — und geht auf „Komposition“ in der Anlage, Rahmen-Abgeschlossenheit des Ganzen, Corresponsion der Berge und Bäume, die schlimmstenfalls durch Wolkenzüge hergestellt wird (Schinkels „Blüte Griechenlands“), auf all die Mittel, welche ihm zur Hand sind, um auch die Landschaft posieren und deklamieren zu lassen. Oder er verrät sein Akademikertum — so heisst der Formalismus hier wie überall — in der wohlweisen Verteilung der Komplementärfarben nach bestimmten harmonischen Gesetzen, ohne innere Wahrheit — oder ein monotones Lichtrezept, sei es Kellerluke, oder Atelier, oder Rembrandtsches Ausstrahlen der Hauptfigur, wird in seinen rhythmischen Abstufungen auf jeden Stoff angewandt; immer ist's die Form, die den Künstler beherrscht, das Bauliche, das Konstruierte, welches ihn am meisten reizt, das Rhythmische, welches die innere Bewegung ersetzen muss. Die Mittel, durch welche das Kunstwerk wirkt, nehmen ihn so gefangen, dass er nur dazu kommt, den in diesen ruhenden ästhetischen Gehalt, die harmonischen Formen des Werdens herauszuholen, ohne den eigentlichen Inhalt zu erschauen. Die Farbe, die Figur, das Licht lässt er als schön an sich, ohne Beziehung auf die Ausdruckswahrheit wirken, und solche Wirkungen kommen ihm am besten heraus, wenn er einfach

die alten formalen Effekte spielen lässt. Diese bleiben im Grunde immer dieselben, sie lassen sich aufzählen, es sind ihrer wenig. Die Charaktere des malerischen Sinns aber sind unendlich wie die Natur, sie leben im Einzelnen. Der charakteristisch intuitive Maler sieht in der Figur nicht den Bau, sondern die impressionistische Fläche; um die Landschaft sieht er keinen äusserlich beruhigenden Rahmen, sondern er schneidet nach Massgabe seiner Stimmung durch die Natur; die Farben sieht er in ihrer wahren Abfolge mit tausend Reflexen und springenden Irrlichtern, die sich um die Komplementärgesetze nicht scheren; das Licht ohne konstruierte Skalenabstufungen, als ein unendlich wandelbares Medium, in jedem Falle ein anderes, im Freien frei, im Zimmer gebunden. Er senkt seinen inneren Sinn tief in die unerschöpfliche Fülle der Einzelcharakteristik, und gerade dem individuellen Leben seine Reize abzugewinnen, ist sein Glück. Einen Rafael freute es, besonders in seiner römischen Zeit, der formalen Schönheit bis auf ihren delikatesten Gehalt nachzugehn, die Vollkommenheit der Linie und Proportionalität der Komposition bis auf ihren süssesten Kern auszukosten und so recht zu beweisen, wie in der Versenkung in die abstrakteste, idealste, übernatürlichste Formenharmonie ein starkes intuitives Moment liegt. Die Niederländer schlugen einen entgegengesetzten Weg ein. Sie entdeckten die strömende Fülle der Einzelcharaktere, die überreiche Macht des vibrierenden Lebens, die Unendlichkeit der Individualität im menschlichen, im tierischen, im anorganischen, im landschaftlichen Sein. Sie haben sich wenig um Formalitäten gekümmert und haben deswegen die fruchtbarste Periode der ganzen Geschichte der Malerei heraufgebracht.

Die Künste der Bewegung finden ihre formalen Wirkungen vor allem im eigentlichen rhythmischen Element. Auch die Mimik hat daran Teil, denn sie wirkt ja nicht minder im Nacheinander, wie im Nebeneinander. Die bestimmten Wiederholungen der Tanzpas, die Steigerung mimischer Effekte, Gruppenzusammenziehung, die Gesetze der bewegten Tektonik überhaupt in der Mimik, die ganze Anlage jeder mimischen, tanzenden oder spielenden Leistung nach abgemessenen rhythmischen Wellen sind formale Gesichtspunkte. Die charakteristische Mimik hingegen wird auch hiervon nur einen Gebrauch machen, welcher gegen die Ausdruckswahrheit nicht verstösst. Die Duse legt es niemals äusserlich auf eine Steigerung an.

Die formalen Elemente der Musik sind so bedeutend, dass ganze Kunstepochen, wie die niederländische, nur diese ausbildeten und eine ganze grosse Klasse Menschen unter Musik nur etwas Formales versteht, diese Ansicht, wie es Hanslick gethan, sogar zu systematisieren versucht und den musikalischen Ausdruck sich dann nur durch Ideenassociationen deuten kann. Die auf der charakteristischen Seite liegenden Wirkungen dieser Kunst, ihre tiefen Ausdruckswahrheiten lassen sich jedoch niemals durch eine solche formalistische Auffassung erklären, die in der Musik nichts als tönend bewegte Form, als eine ins Tönende übersetzte Arabeske sieht. Sie würden auch dann eine andere Erklärung fordern, wenn es nicht schon an sich wunderbar wäre, dass gerade die Musik — sie wäre dann die einzige Kunst — keine Charakterkunst sein könnte. Die Ausdrucksmusik ist allerdings erst mit Beethoven in ganzer Kraft herausgebrochen, nachdem sie ihre Fühler bis zum Caccinischen Kreis vorgestreckt hatte. Aber sie entwickelte sich

so rapide, dass sie bald alles Versäumte nachholen und für den Aesthetiker übergenug Material zu ihrem Verständnis lieferte. Auch der formale Musiker *baut* — denn unter dem Bauen begreifen wir schon am besten all die konstruktiven Linienelemente, die das Wesen des Formalen in allen Künsten ausmachen. Er baut, indem er die harmonischen tonalen Verhältnisse zum Ausgangspunkt nimmt und sie nach wohlberechneten Gesetzen der Modulation und melodischen Linienschönheit *an*einander fügt oder *in*einander, da ihm das Wesen der Harmonie auch erlaubt, vertikal zu bauen. Die schönformale und nur durch sanfte Vorbereitungen überleitende Contur seiner Harmonie- wie Melodiebewegung ist der Erfolg dieses Bauens im Nacheinander. Der mathematisch einfache und leicht lösliche Zusammenklang der gleichzeitigen Töne ist die formale Bedingung des Nebeneinander. Aber neben der eigentlichen Musik findet er noch den Rhythmus als treffliches Mittel formaler Gestaltung. Dieser giebt ihm den Takt mit seiner gleichmässigen Wellenbewegung, er giebt ihm die Disposition des Ganzen in klar getrennte, eventuell sich wiederholende Teile und er lehrt ihn die Wirkungen der Steigerung, der Zusammendrängung nach dem Schlusse zu — denn Steigerung ist dynamisch laufender Rhythmus. Mit diesen Mitteln operiert der formale Musiker, so haben sich die Hauptformen der Musik, die contrapunktischen Regeln, die Lehrbücher der Harmonie und all die technischen Erfahrungen herausbilden können, welche lange Zeit als das Wesentliche an der Musik betrachtet wurden. Das, was hinter der musikalischen Form liegt, in seiner ganzen Tiefe und Mannigfaltigkeit theoretisch aufgefasst zu haben, ist die That von Hauseggers „Musik als Ausdruck“. Aber die Charaktermusik liegt nicht etwa so getrennt von der Formmusik, wie diese beiden Elemente sich z. B. innerhalb der Baukunst scheiden, wo ja ein Hinübergehn ins plastische Grenzgebiet, ein jenseits der reinen Tektonik liegendes plastisches Empfinden nötig ist, um den Formen die erwähnte Charakteristik zu geben. In der Musik geht Form und Charakter *in* einander: die Fuge kann für mich ebenso einen Ausdrucksgehalt haben, als ich in der symphonischen Dichtung mich nicht um den Gebrauch rein mathematischer Akkorde herumschlagen kann. Ein Musikwerk kann von dem einen nur formal, von dem anderen nur charakteristisch gehört werden, und doch dasselbe sein. Es giebt hier zwar eine Einseitigkeit der Form und eine Einseitigkeit des Charakters, ein Naturell für jene und eines für diesen — aber zuletzt ist das Musikalische doch eine merkwürdige Mischung beider Elemente. Was dieses Musikalische ist, welcher Gestalt sich der musikalische Gehalt der Dinge giebt, das lässt sich demjenigen, der dafür kein Organ hat, so wenig beibringen, wie sich dem Blinden nicht der malerische Gehalt, dem Phantasielosen nicht der dichterische Gehalt der Dinge erklären lässt. Und den alten Streit zwischen Form- und Ausdrucksmusik auf einen sachlichen hinauszuspielen, hat gar keinen Zweck, da er vielmehr ein persönlicher, ein Auffassungsstreit ist. Hausegger betont einmal sehr richtig, dass Hanslick sich nicht sachlich widerlegen lässt, da seine Ansicht die Uebertragung einer Weltanschauung auf den Gegenstand der Musik bedeutet. Es ist also Auffassungssache, ob man in demselben Ding, welches das Musikalische heisst, Form sieht oder Charakter. Der eine sieht's von aussen, der andere von innen. Gerade diese Eigenschaft der Musik, solche Gegensätze harmonisch

vereinen zu können, hat es ja bewirkt, dass man in dieser Kunst eine Offenbarung der Weltseele selbst, einen Ausdruck der innersten Gesetze, welche die Dinge bewegen, sehen konnte. Der intuitive Musiker tauchte mit seinem inneren Ohr in den allertiefsten Grund der Welt unter, er konnte ungeahnte Geheimnisse vernehmen, die dort ruhen, den Dingen bis auf ihr intimstes Innere hören. Darum knüpfte sich nach einer Epoche, die in der Musik nur flüssige Architektur sah, gerade an das Erwachen dieses musikalischen Ausdrucksbewusstseins mit besonderer Energie jene neue Aesthetik an, welche die Intuition, das innere Erschauen der Dinge in den Mittelpunkt rückte. Nun war die Musik, welche die Elemente, die in der Architektur auseinander fielen, innerlich zu einer höheren Einheit verband, der reinste Spiegel der Welt — gleichsam ihre restlose Parallele in der Kunst. Die Form lässt sich nicht verbannen, sie ist ein notwendiger Bestandteil des Musikalischen — der Charakter lässt sich nicht leugnen, denn sonst könnte die Musik eine solche Herzenssprache nicht sprechen: nur der Sehwinkel verschiebt sich. Palestrina fühlte schon manchmal im Einzelnen das Bedürfnis, den charakteristischen Ausdruck der Texteswoorte, welche meist totes Material der Tonformen gewesen waren, auch musikalisch wiederzugeben. Beethoven umgekehrt sieht zunächst den Charakter in der Musik, und er nimmt von der alten Form schliesslich nur das an, was ihm noch unentbehrlich scheint, die Traditionen der Sonate, der Dissonanzvorbereitung, der Schlussbildung immer mehr zerstörend. Der moderne Mensch wird die Musik nur dann formal auffassen, wenn er historisch gerecht zu sein hat und beispielsweise im Anhören von Mozart oder Haydn begriffen ist. Im Stillen wird er hier den Charaktergehalt, den jede und auch diese Form in sich trägt, und gar erst die aufkeimende Ausdruckswahrheit, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre Spuren anzusetzen beginnt, mit besonderem Interesse verfolgen. *Schaffend* wird er auf der Höhe der Zeit, nur vom Gesichtspunkt des Ausdrucks die Musik ansehen können. Wahrheit des Charakters, individuelle Ausprägung, Vermeidung uniformaler Schablone, Aufleben des ganzen musikalischen Gehalts, der im Einzelfalle eingeschlossen liegt, intuitives Verfolgen der tausend Empfindungsqualitäten, welche dem lauschenden inneren Ohr sich enthüllen, — das wird auch hier sein Ziel sein. Dann wird ihm alles Formale auch nur Ausdrucksmaterial werden, nur Mittel zum Zweck, nicht bestimmendes Gesetz. Dann wird er die unendliche Entwickelungstiefe sehen, welche die Musik noch besitzt: Ein Emporwachsen der musikalischen Empfindung in derselben naturgetreuen Rundheit, Vielseitigkeit und notwendigen Unerschöpflichkeit, wie sie jede Charakterkunst predigt: Nichts Menschliches ist mir fern.

Das Genie, welches nur ins volle Menschenleben hineinzugreifen braucht, um eine ästhetische Entdeckung zu machen, findet in der Dichtkunst das breiteste Feld für Charakteristik im absoluten Sinne. Die Musik geht auf jenen Urgrund der Dinge hinunter, wo gleichsam Werden und Sein noch in paradiesischer Einigkeit gebunden sind. Die Dichtung dagegen löst den reinen Phantasieschein der Dinge in seiner lebendigen Realität ab, sie ist die Charakterkunst in prägnantester Bedeutung. Die Einheit, welche Form und Charakter in der Musik selbst eingehen und die sich nur in der subjektiven Auffassung bricht, divergiert hier wieder *an sich*. Ihre Faktoren bedingen nicht mehr bloss die Auf-

fassung, sondern schon die Behandlung seitens des Künstlers. Eine Dichtung kann nicht, wie ein Musikstück dieselbe bleiben, ob sie formal oder charakteristisch verstanden wird. Ein Beethovensches Andante kann ich — von der historischen Gerechtigkeit abgesehen — wenn ich will, rein formal, rein als Tonarabeske auffassen, aber ebenso auch rein als Ausdruck einer bestimmten musikalischen Empfindung, als ihre Gestaltung in der Sprache der Musik. Dort eben sehe ich dasselbe von aussen, hier von innen. Den Kollege Crampton dagegen kann ich beim besten Willen nicht formal und ein Schmidt-Cabanissches Gedicht beim besten Willen nicht charakteristisch auffassen. Hauptmann tritt an seinen Stoff überhaupt nur von der Seite der Charakteristik heran und behandelt ihn die ganzen fünf Akte nicht anders, von winzigen formal-technischen Rücksichten abgesehen. Ja, es ist nur in der Dichtkunst jenes so völlige Abstrahieren von der Form möglich, wie es z. B. bessere Schlafsche Skizzen oder Ibsensche Stimmungen zeigen. Hier ist alles Einzelheit, Durchwühlen des Charakters, Aufsaugen auch des letzten Tropfens Inhalt, Durchkosten des ganzen, darin ruhenden ästhetischen Gehalts. Die extrem charakteristische Kunst bleibt darum gern bei der Skizze, bei dem ersten intuitiven Erfassen stehen. Die Skizze, sei sie plastisch, malerisch oder dichterisch, würde bei weiterer Ausführung sofort an ihrem ursprünglichen Reize verlieren. Sie würde dann nicht mehr bloss durch den alla prima erschauten Charakter wirken, sondern schon auf formale Rücksichten eingehen müssen, Abrundung oder Steigerung suchen. Abrundung und Steigerung, diese beiden Momente, welche aus einer inneren, einer dynamischen Rhythmik hervorgehen, sind die notwendigsten und nächstliegenden formalen Mittel einer Dichtkunst. Dass »Hannele« ihren realistisch entwickelten Traum träumt, ist der Charakter der Dichtung: der Künstler erschaut ihn bis auf seine feinsten Einzelzüge. Dass aber dieser Traum die steigende Linie vom Armenhaus bis zur Himmelfahrt hinaufgeht, ist ein formaler Reiz: und auch diesen erschaut der Dichter in seinem organischen Aufbau. Dass das Stück mit dem Kontrast der himmlischen träumenden Hannele und der irdischen gestorbenen schliesst, ist gut für die formale Abrundung und die Schlusswirkung. Aber diese Rhythmik legt der Dichter nicht von aussen auf, wie der Effekthascher, welcher auf schlagende Aktschlüsse ausgeht, sondern er entwickelt sie organisch aus dem Charakter heraus, ohne jeden Zwang. Ein solches Beispiel ist recht bezeichnend für die Verschiedenheit der formalen und charakteristischen Auffassung, die man im besonderen Falle und in besonderer Weise auch einem Dichtwerk entgegenbringen kann. Die Hanneledichtung ist, charakteristisch genommen, so feinsinnig, dass es kaum zu glauben wäre, wie schnell sie auch das Publikum gewann, wenn dieses nicht an jenen formalen Reizen des Werkes sich entzündet hätte. Auch der eingehendste Charakteristiker in allen Künsten wird immer sofort sein Publikum haben, wenn er diesem etwas Formales zu empfinden giebt — er wird aber die Kritik nicht gegen sich haben können, wenn er das Formale notwendig aus dem Charakter entwickelt. Dies ist das Geheimnis so vieler merkwürdiger schneller Erfolge, welche auch grosse Persönlichkeiten, grosse Intuitive und Charakteristiker beim trägen Volke hatten — sie beruhen eigentlich auf einem Missverständnis.

Zu diesen inneren formalen Reizen der Dichtung kommen nun noch die äusseren, welche aber darum nicht immer äusserlich zu sein brauchen, sondern auch aus dem Herzen und der Intuition gefühlt werden können. Sie sind gleichfalls *rhythmischer* Natur und verhalten sich zu den Motiven der Steigerung, Spannung und Disposition, wie der Einzeltakt der Musik zum grossen Rhythmus der Kompositionsanlage. Da ist die Gewähltheit der Sprache, ihr rhythmischer Wohllaut und im besonderen das fest krystallisierte Versmass und die Mittel der Alliteration und des Reims. Die Menschen der Dichtung unterhalten sich nur in Familie Selicke und ähnlichen extrem charakteristischen Werken so wie im gewöhnlichen Leben. Selbst hier wird wohl eine gewisse Auswahl und überlegte Zusammenziehung des Dialogs kaum vermeidbar sein. Diese Auswahl und ihre Gesetze gehen aus dem nämlichen Formgefühl hervor, welches vom Drama die bühnenwirksame Steigerung und zunehmende Kompression verlangt. Dasselbe Formgefühl führt aber dann diese Linie weiter. Die prägnant handelnden und sprechenden Menschen vermeiden nun alle Unwesentlichkeiten des Lebens, sie reden in einem unwirklichen stile sublime, dann gehen sie in Jamben über und endlich wachsen ihnen die Reime an. Solange die Reime in ihrer Korresponsion dem Verlaufe des Inhalts entsprechen, ist die Form noch organisch; sind sie nur aufgesetzt, so haben sie die Wirkung auf eigene Rechnung zu nehmen. Auch hier führt die formale Linie schnell hinüber in das Reich der Konstruktion, der Typik und der Schablone. Aber der Charaktergehalt der Poesie ist so breit und so stark, dass er immer nur ganz vorübergehend von einseitig formalen Anwandlungen herabgedrückt werden konnte.

Wir haben Form und Charakter als die beiden Pole des Inhalts der ästhetischen Intuition erkannt und in ihrem Verhältnis durch die Künste verfolgt. Es reizt uns nun, sie im Einzelnen nach ihren verschiedenen Erscheinungsarten zu untersuchen, d. h. den wesentlichen Inhalt der Form und den des Charakters festzustellen. In welchen Gattungen äussert sich der formale Kunsttrieb, in welchen der charakteristische? Welches sind die Klassen der Kunstübung, die wir aus der Abstraktion der Berufskünste als ursprüngliche gewinnen, unter den Gesichtspunkten Form und Charakter?

Die formale Intuition richtet sich nicht auf den Reichtum des Seins, sondern auf die Kräfte des Werdens. Diese Kräfte sind die harmonischen Verhältnisse, nach denen alle Natur wird. Die Aesthetik der Form ist die Aesthetik der Mathematik, und künstlerische Form verhält sich zur mathematischen Wissenschaft ähnlich wie charakteristische zur philosophischen. Dort das reinste objektive Rechnen, hier das höchste subjektive Zuspitzen. Die Form ist der empirische Faktor in der Kunst. Sie ist darum in ihrer Wirklichkeit über allen Streit erhaben, ihre Grenzen sind höchstens in organischen Mängeln begründet. Zur Symmetrie und zum Durdreiklang haben alle Menschen dieselbe unbestrittene ästhetische Empfindung. Es ist die ästhetische Logik, der jeder sich beugen muss. Sie liegt uns als harmonische Werdeform ebenso im Blute, wie die bekannten logischen Gesetze als Formen des Denkens. Sie ist das Apriorische, das Notwendige und Allgemeine. Der künstlerische Wilde wird seinen Pfahl ohne besondere Gegengründe nicht 29eckig, sondern 4eckig beschneiden und auf seinen

Topf nicht einen Wust krummer Linien, sondern einen Kreis malen aus derselben natürlichen Urkraft heraus, wie die Spinne, wenn es nur dieser einen Kraft gehorchte, ihr Netz regelmässig zieht und der Kukuk seinen Terzenruf regelmässig ausstösst. Was im krystallinischen, im vegetabilischen und animalischen Dasein unbewusster Instinkt ist, wird im Menschen frei und bewusst. Es wird in ihm reiner und ungestörter, aber es bleibt doch wohl zurück hinter der unbewussten Vielseitigkeit und Kombinationsfähigkeit der niederen Organismen. Man schaue nur auf die herrliche Formenwelt der Meeresflora, welche schon häufig zur Anregung für unsere menschliche ornamentale Kunst verwendet wurde, hier hemmt den Menschen die Trägheit des Stils.

Die erste Gestalt des Formalen ist eine tektonische, welche rein im Raum und rein fürs Auge erscheint: also im reinen Nebeneinander. Ihre Grundform ist das reguläre Zweiseit, die Symmetrie. Ihre Weiterbildungen sind die übrigen regulären Formen und deren Teile und Zusammensetzungen, wie Spirale, Parabel, Birnenform, Stufenpyramide. Die tektonischen Formen treten in der Fläche und im Körper auf und beschränken sich in ihrer Anwendung nur durch etwaige Unübersichtlichkeit (Mangel unseres Organs), die übrigens wechselnd und relativ ist, oder durch elementare Gesetze, wie das der Schwere. Liest man dagegen obiges Zweiseit nicht im Nebeneinander, sondern im Nacheinander und in der Zeit, so erhält man die zweite Hauptgestalt des Formalen, die rhythmische. Rhythmus ist zeitliche Gleichmässigkeit, und für den einfachsten Gleichtakt sind wie für die einfachste Symmetrie drei fixierte Punkte nötig. Der Rhythmus wirkt jedoch nicht bloss aufs Ohr, sondern auch aufs Auge, zeitliche Gleichmässigkeit kann gesehen und gehört werden: Tanz ein Takt. Seine Anwendung hat sich merkwürdigerweise vielfach verändert. Der reiche, komplizierte Rhythmus der griechischen lyrischen Poesie bleibt uns heute trotz aller Gymnasialanstrengungen ein ungefühltes Ding. Der Fünftakt, wie er bei Raff oder Chopin stellenweise Verwendung findet, ist uns schon unbequem. Dafür hat der Rhythmus im einzelnen zahlreiche Wege, sich mannigfaltig zu gestalten. Innerhalb des Zwei- oder Dreitakts variiert er bald in gleichen geraden oder ungeraden Zahlen, bald in ihrer Abwechslung (Triolen), bald auch in der parallelen Gleichzeitigkeit verschiedener Rhythmen, die sich nur an ihrem Anfang und Ende treffen, an den Taktcäsuren: Chopins F-moll-etude. Die grösste Mannigfaltigkeit jedoch erreicht der Rhythmus in seiner Fähigkeit, sich stellenweise katalektisch aufzuheben, auch durch völlige Pausen. So entsteht der verwickelte Rhythmus der heutigen Musik, welcher an Reichtum schliesslich den der griechischen Poesie noch überflügelt hat; so entstehen die verschiedenen Tonlängen, die Taktübersprünge durch Synkopen, das reichbewegte Spiel der ineinander gehenden Rhythmen, Betonungen, Unterbrechungen, welches sich schon garnicht mehr wie die Gesetze der alten Poesie oder gar wie die entsprechenden zusammengesetzten tektonischen Formen auf eine Reihe stets wiederholter Schemata zurückführen lässt. Die geringe Anzahl und die Einfachheit der rhythmischen Cäsuren wird voll und ganz ersetzt durch die unbeschränkte Vielseitigkeit der Zusammensetzungen im einzelnen.

Die dritte Hauptgestalt des Formalen ist die musikalische. Fasst man die Figur des regulären Zweiseits nicht im Neben-, nicht im

Nacheinander auf, sondern in beiden zugleich, im Verhältnis des Teils zum Ganzen und denkt man sich die Linie als Röhre oder Saite tönend, so erhält man das einfachste musikalische Verhältnis 1 : 2 : die Oktave. Die Oktave ist gleich der einmaligen Symmetrie, gleich dem einmaligen Zweitakt. Aus weiteren Zusammensetzungen bilden sich die übrigen musikalischen Formen, welche desto einfacher sind, je einfacher ihr mathematisches Verhältnis ist. 2:3 = Quinte, 3:4 = Sexte, 8:9 = grosse Sekunde, 75 : 128 = verminderte Septime. Auch hier ändern sich mit der Zeit die Ansichten über das, was an sich eine Konsonanz ist. Die Tektonik arbeitete nur fürs Auge, nur im Nebeneinander — die Rhythmik sowohl fürs Auge als fürs Ohr, aber nur im Nacheinander — die Musik arbeitet nur fürs Ohr, aber im Neben- und Nacheinander. Die Melodie ist das Nacheinander, die Harmonie das Nacheinander der Töne. Die Griechen hatten gar kein harmonisches Bewusstsein, das Formale ihrer Musik war ein rein melodisches: sie bauten die Musik nur nach Prinzipien des in der Bewegung befindlichen melodischen Elementes, welches die musikalische Form in ihrer horizontalen Ausdehnung zeigt. Langsam fängt das Mittelalter an, die vertikale Form der Musik zu verstehen und zu geniessen. Sie entwickelt sich nicht ganz so lebendig, wie die melodische. Denn was Vorhalte, Durchgänge, Modulationen und Stimmenmannigfaltigkeit auch an der harmonischen Form auszubilden vermögen, sie bleibt dennoch gebundener, als die Melodie, welche sich mit einer ähnlichen Freiheit, wie der Rhythmus, durch unerschöpfliche Zusammensetzungen der einfachen formalen Bedingungen und durch immer kühnere Katalexen so weit von den regulären Linien der Urformen entfernt, dass diese fast unkenntlich werden. Man denke an die unaufgelösten »Dissonanzen«, man denke an den selbständigen Akkord: grosse Septime auf Tonika in der Wiener Tanzmusik. Mathematisch ausgedrückt, wären unsere modernen Harmonien zwar stark verwickelte Zahlen, aber in ihrem Bau doch noch deutlich — die Melodienzahlen dagegen würden uns niemals glaubhaft machen, dass ihre wirkliche Tonfolge den vollen formalen Reiz noch besitzt, den unser Ohr doch thatsächlich vernimmt. Man erkennt an dieser Irrationalität der entwickelten musikalischen Form deutlich deren nahe Berührung mit dem *Charakter*, die sich uns oben als eine Identität darstellte, und zwar als eine wesentliche für die Natur der Musik. Denn die primitive Form ergreift natürlich in allen Künsten die einfachsten mathematischen Verhältnisse, die entwickelte gestattet sich schon kompliziertere, und gar diejenige Formbehandlung, welche nicht idealistisch auf ein abstraktes Schaffen formaler Elemente ausgeht, sondern diese eben in ihrer natürlichen Verschlungenheit und Verwickelung an vorhandenen Schöpfungen beobachtet, wird zur letzten Irrationalität nicht mehr weit haben. Jene Form geht auf das Werden in seiner möglichsten Reinheit aus, diese dagegen auf das Werden in seiner Kompliziertheit, in derselben Fülle von Kräften und Gegenkräften, wie sie die Natur darbietet: dann unterscheidet sie sich vom Charakter nur im Ausgangspunkt, denn der Charakter ist das Produkt jener Kräfteverwickelung. Es ist der Naturalismus der Form, wenn man so sagen will.

Die Entwickelung des Formalen stellt sich nun so dar. Ausgehend von der äussersten Harmonieneinfachheit, dem Kreise, dem Dreitakt, dem Wechsel von Tonika und Dominante, steigert es sich bis zur

naturgewöhnlichen Vielseitigkeit, welche mathematisch genommen recht verwickelt erscheint: der schönen Linie des menschlichen Körpers, dem Rhythmus der Trauermusik Siegfrieds, dem Tonreichtum von Isoldes Liebestod. Die Form nähert sich dem Charakter und es bedarf nur eines Richtungsumschlags, um sie in ihn hinüberzuführen. Dieser Grenzpunkt ist im Musikalischen erreicht und wir sehen wieder, wie es gerade das Wesen dieser Kunst ist, zugleich Form und Charakter zu sein und nur im Richtungsunterschied, im Sehwinkel der Auffassung bezüglich dieser beiden Faktoren zu differieren. Der Tektoniker, welcher nicht aus seinem mathematischen Gefühl, sondern aus der Beobachtung der Dinge den irrationalen goldenen Schnitt oder die Hogarthsche Schlangenlinie sich zum formalen Prinzip macht, — der Rhythmiker, welcher nicht unter dem Bedürfnis mathematischer Vereinfachung von Taktverhältnissen seine Schöpfung gestaltet, sondern indem er die rhythmische Seele der Dinge heraushört, ihren innersten Takt herausfühlt, — und der Musiker, welcher nicht nach den ausgerechneten Gesetzen der musikalischen Mathematik schafft, sondern ebenso aus den Dingen die musikalisch formale Seele herauszuhören sich bestimmt: alle drei stehen in derselben Linie. Nur die Divergenz von Form und Charakter mindert sich in dieser Reihenfolge. Der formale Tektoniker, wenn er auch noch so intuitiv verfährt, wird weniger als der Rhythmiker und dieser weniger als der Musiker mit seiner formalen Auffassung auch den Charakter seines Gegenstandes herausheben — bei diesem Musiker erst deckt sich beides. Wir erkennen das intuitive Wesen auch der Form, wir bemerken die Steigerung der formalen Intuition, wir lernen ihren Umschlag in die charakteristische Intuition auf dem Gebiet der Musik kennen: also auch Form und Charakter wieder eine Kreislinie, an jedem Segment gleich rund und dennoch in langsamem Anschwellen und Abnehmen in einander übergehend. Dass die Musik diesen Uebergang enthält, giebt ihr die eigenartige Stellung im ästhetischen Reiche. Man fasse sich psychologisch in der musikalischen Intuition: Form und Charakter sind untrennbar, nur sehe ich durch diesen jene oder durch jene diesen. Und darum ist das Mathematische im Musikalischen so ganz in die naturwirkliche Irrationalität übergegangen, so ganz der komplizierte Spiegel einer komplizierten Welt geworden.

Habe ich es vermocht, in so wenigen Worten die Thatsache der formalen Intuition, wie ich sie im Gefühl trage, deutlich zu machen? Will sie nicht selbst intuitiv erfasst werden, um ganz verstanden zu sein? Nicht bloss der Künstler, auch der philosophische Denker wird dann erst ganz begriffen, wenn der Leser statt kalter Worte Erlebnisse, eigene, innere Erfahrungen vernimmt. Nur zum verwandten Organ spricht er. Wer es nicht in sich erfahren, wie das Heransfühlen der tektonischen, der rhythmischen, der musikalischen Seele der Dinge eine steigende Anähnlichung des Formalen zum Charakteristischen bedeutet, der kann es kaum erfassen, was es mit der formalen Intuition auf sich hat und wie sie in der Musik mit dem Charakter die Identität eingeht. Ich befinde mich in einem lichtdurchzitterten, weiträumigen Ballsaal, den das ganze Parfüm eines rauschenden Festes durchzieht. Ich mache mich frei von jeder malerischen oder poetischen Empfindung. Nur formale Empfindungen will ich anstrengen, aber bis zum Aeussersten reizen. Ich nehme zuerst die tektonische vor. Die

Wellenlinien der tanzenden Paare, die Verteilung der Menschen, die Figuren des Kotillons — alles Linienhafte präge ich mir mit grösster Energie ein: es wird ein gewisses Bild des Ballcharakters geben, aber ein gar sehr einseitiges und notdürftiges. Ich schliesse nun die Augen und lasse alles Rhythmische in seinen feinsten Nuancen auf mich wirken, jenes diskrete Konzert, welches die rauschenden Kleider, die summenden Stimmen, die fernen klappernden Büffetteller und Gläser, ein plätschernder Springbrunnen verursachen: schon eher wird mir der Ballcharakter daraus emporsteigen. Nun aber schliesse ich auch das äussere Ohr und gebe mich ganz dem Lauschen des inneren, musikalischen gefangen. Die Eingebungen gestalten sich zu vielverzweigten Formenspielen: das Wogen des gleichen Walzerrhythmus, in harmonische Wellenbewegung gebracht, die Figuren darüber bald singend, bald sprühend, ein süsser, schmeichelnder Duft hindurch, und aus tönenden Elementen, die doch nur in bestimmte mathematische Verhältnisse gebracht sind und auch als solche tönend bewegte Form einen Sinn hätten, springt mir das lebendigste Charakterbild des Balles hervor, in dessen Ausgestaltung ich mich ganz mit dem Musiker treffe, welcher vom Charakter selbst ausging: vor mir liegt der bal der symphonie fantastique.

Der ästhetische Prozess des Formalen ist also nicht eine starre Bewegung nach demselben Ziele, sondern ein Abgehen des Weges, welcher schliesslich mit Notwendigkeit in den Charakter überführt. Die Natur zeigt nur komplizierte Formkräfte; der Mensch abstrahiert diese Kräfte in ihrer tektonischen, rhythmischen, musikalischen Reinheit und gewinnt ihre einfachsten harmonischen Verhältnisse. Nur im Anfang der Kultur und im Anfang der ästhetischen Empfindung wird er sich dabei beruhigen. Allmählich kompliziert auch er wieder die harmonischen Formen zu wechselreicherem Spiel und, wenn er dann garnicht bloss spielen, sondern einen Inhalt darstellen will, kommt er schliesslich zu derselben Kräfteverwicklung, welche die Formen in der Natur zeigen: sie verlieren ihre mathematische Einfachheit und lassen sich in den Charakter hinübergleiten. Die formal angelegte Künstlernatur wird aus dem Charakter sich wieder zur einfachen Mathematik, zur logischen Harmonie zurücksehnen, die charakteristisch angelegte dagegen allüberall die Form so vielseitig verwickeln, dass sie bald ganz im Charakter untergeht oder vielmehr aufgeht. Auf jedem Punkte dieser Linie, welche die Form von der reinen Mathematik bis zur realistischen Intuition zurücklegt, kann ein Künstler Posto fassen, nicht alle Formalen sind gleich formal. Das Formale bezeichnet nur einen Ausgangspunkt des ästhetischen Verhaltens, eine Brille, durch welche die Dinge gesehen werden: weiss und glatt wird dies Brillenglas bei der Musik.

Wir haben uns nun zu fragen: sind mit der tektonischen, rhythmischen und musikalischen Form alle formalen ästhetischen Bethätigungen erschöpft, oder reihen sich diesen noch andere, vielleicht minder bedeutende an? In der That: auch die *Farbe* zum Beispiel enthält ja formale Elemente, aber da sie niemals zu einer solchen selbständigen künstlerischen Bedeutung gelangte, wie jene Formen, wird man sich bei ihr nicht allzulange aufzuhalten haben. Auch die Verhältnisse der Farben lassen sich, wie die der Töne, nach ihrem Schwingungsquantum mathematisch fixieren. Auch hier wird also eine einfache Harmonie möglich sein und auch hier leitet das Komplizieren der Verhältnisse

die reine Form allmählich zur Naturwirklichkeit hinüber. Aber die Bedingungen der reinen Farbenharmonien sind sehr beschränkte, nur eine Oktave können wir sehen, in den Komplementärfarben und ihren Folgen giebt es etwas der musikalischen Konsonanz ähnliches zu erkennen — in der Regel werden die harmonischen Gesetze der Farbenwirkungen von verschwindendem Einfluss sein und der Charakter, das Sprechende der Farbe wird den Ausschlag geben. Die Farbenwelt wird in den meisten Fällen nicht anders, als vom charakteristischen Standpunkt aufgefasst, weil sie sich in der Regel als ein Teil der bildenden Kunst, welche von Beobachtungen ausgeht, giebt. Sie wird wird dann von den Dingen mit abgenommen. Nur in den Fällen wird man die Farbenanschauung als eine formale ansehen müssen, wo der Künstler ebenso wie der Tektoniker oder Rhythmiker, die von der Form ausgehen, nicht unter dem Eindruck einer Naturbeobachtung, sondern aus blossem, inneren Hang zum Farbenspiel dieses in die Erscheinung treten lässt. Eine ganz selbständige Farbenkunst, die sich an nichts anlehnt, gab es so wenig, wie eine andere selbständige formale Kunst. Im Serpentintanz und ähnlichen Versuchen kommt die Farbe einer selbständigen Bedeutung sehr nahe, da hier nicht der beleuchtete Tanz, sondern die Beleuchtung des Tanzes die Hauptsache ist. Aber eine Figur ist's immer noch, an deren formal tektonischen Bewegungen die Farbenentwicklung eine Stütze und Verdeutlichung findet. Bei der Illumination ist es die Linie, beim bunten Stern das Ornament, beim Bau die architektonische Form, an welche die Farbe sich anlehnt. Sie muss ja immer an einem Ding haften und dieses Ding spricht dann wieder seine eigene künstlerische Sprache, wie auch der Ton oder der tanzende Körper, dem der Rhythmus sich anlegt, seine eigenen Wirkungen trotzdem zur Geltung bringt. Die einfachste Farbenharmonie ist natürlich in den Komplementärgegensätzen gegeben oder in den ihnen naheliegenden Nuancen und entsprechenden Mischungen. Andere Harmonien entstehen durch die Verwandtschaft von Farben, denen eine einzige *Nuance untergelegt* ist: man denke an die „braune Sauce“, den Galerieton, den Luftton oder etwa die Vereinigung matter grüner, grauer und violetter Farben, denen ein Grau gemeinsam. So komplizieren sich die Harmonien immer mehr und wenn wir den Schritt machen vom Maler, welcher der Farben wegen den Stoff wählt, zu dem Maler, welcher seinen Stoff in Farben behandelt, die unabhängig von ihm durch ihre eigene Wirkung bezaubern, und von diesem endlich zu dem Maler, der ohne Rücksicht auf die Farbe an sich nur der Natur und seinem Stoffe die innewohnende Farbenwelt ablauscht und sie ganz als Impression nimmt, so haben wir den Grenzrain abgeschritten, der von der Farbenform zum Farbencharakter hinüberführt — denselben Weg, den eine naturwissenschaftliche Biologie der Farbe gehn würde.

Die formale Kunst, welche die mathematischen Bedingungen des Werdens zum Inhalt hat, breitet sich zunächst in der Tektonik und Rhythmik durch Raum und Zeit aus. Drei Anschauungsformen nämlich sind es, unter denen wir die Dinge in ihrem Verhältnis zu einander auffassen. Erstens die Form der Causalität, das *Durcheinander*, welches sich im Ursachesein und Wirkungsein darstellt. Diese giebt das Ziel unserm gewöhnlichen Erkennen und Denken, welches auf das Hinausschaffen alles Unlogischen, auf das Verstehen der Notwendigkeit aller

Dinge hinstrebt. Im intensivsten Fall wird dies Denken zum philosophischen Denken, welches alle Dinge auf eine einzige Spitze bezieht, die, wie wir sahen, notwendig subjektiv, fast ästhetisch sein muss. Die zweite Anschauungsform ist die des Raumes, des *Nebeneinander*. Die dritte die der Zeit, des *Nacheinander*. Die Logik dieser beiden Formen, so zu sagen, gehört schon ins Gebiet der Aesthetik, und zwar der formalen, welche sich also auch hier als Nachbarin und *Fortsetzerin der rein logischen Rechenthätigkeit* zu erkennen giebt. Ihre Logik ist das reine Herauslesen der Werdeformen, wie der denkende Rechner das reine causale Werden der Welt zu lösen unternimmt. Die Mathematik des Raumes führt ästhetisch zur *Tektonik*, diejenige der Zeit zur *Rhythmik*. In diesen beiden wirken die harmonischen *Verhältnisse an sich* und *durch sich*. Sie brauchen hier, wenn sie auch stets an irgend einen Stoff gebunden nur wirklich werden können, sich nicht dabei auf eine bestimmte *Art* der Erregung unserer Organe zu beschränken. Ueberträgt man dagegen die mathematischen Verhältnisse auf diese bestimmten Afficierungsarten, z. B. auf die Längenausdehnung tongebender, schwingender Körper oder auf die Vibration, welche die Farbenempfindung hervorruft, so erhält man die formalen Künste des *Musikalischen* und des *Farblichen*, welche nun zugleich im Neben wie im Nacheinander wirken können: dort im Unterschied der Harmonie und Melodie, hier im Unterschied der Farbengleichzeitigkeit (z. B. buntes Ornament) oder der Farbennachfolge (z. B. Serpentintanz). Die Zweiseitigkeit im Neben- und Nacheinander gehört zum Wesentlichen dieser beiden abgeleiteten formalen Künste; durch sie erlangen sie ihre eigenartigsten Wirkungen. Zugleich aber ergiebt sich aus dieser Ableitung der beiden letzten formalen Künste ihre geringere rein formale Selbständigkeit, während die stärkere am entgegengesetzten Ende der Tektonik eigen ist, die den ersten Schritt des menschlichen Geistes vom mathematisch-wissenschaftlichen Denken zur mathematisch-empfindenden Kunst bedeutet. Ton und Farbe sind nun die Wirkungen unserer beiden höchsten sinnlichen Empfindungsqualitäten. In diesen stehen sich die Intensitäten der sinnlichen Afficierung (Licht, Schall, Körperlichkeit, Geruch, Geschmack) und ihre Arten (Farbe, Ton, Temperatur, Geruchsart, Geschmacksart — die Sprache versagt hier) gegenüber, indem aus ihren Verbindungen die einzelnen sinnlichen Wirkungen sich zusammensetzen. Die Sinne aber lassen sich als Entwicklungen des Ursinns, des *Tast*vermögens, auffassen — das Organ wird immer empfänglicher auch für die Einwirkungen fernerer Objekte: der Tastsinn muss berühren, der Geschmack auch noch, der Geruch muss seiner Quelle noch möglichst nahe sein, das Gehör nicht allzu weit, das Gesicht kann sich am allerweitesten entfernen von seiner Afficierungsquelle, mit der es durch feinste chemische Wirkungen in Berührung steht. Nun verstehen wir, warum die formale Kunst auf Gesicht und Gehör sich beschränkt: das *Messbare* hört bei den niederen Organen auf, das Formale wird durch den Charakter, das Werden durch das Sein hier fast gänzlich *vernichtet*. Daraus lassen sich die Präliminarien einer etwaigen Zukunftskunst der übrigen Sinne gewinnen. Vor der Hand interessieren uns, als formal brauchbar, nur die Kunst des Nebeneinander (Raum) fürs Auge: Tektonik, die des Neben- und Nacheinander (Raum) fürs Auge: Farbe, die des Nacheinander (Zeit) für Auge und Ohr: Rhythmik, und die des Neben- und Nacheinander (Zeit) fürs Ohr: Musik.

Diese formalen Künste, welche bei der Behandlung ihres Stoffes von den mathematischen Verhältnissen des *Werdens* der Dinge, nicht von dem wirklichen Charakter ihres ganzen *Seins* ausgehn, ziehen sich in ihrer Anwendung durch alle Bethätigungen in demjenigen äusseren Anschauungsbereich, für den sie arbeiten. Die Tektonik und Farbenform kommt bei allen Kunstübungen fürs Gesicht, die Rhythmik bei allen fürs Gesicht und Gehör, Musik bei allen fürs Gehör zum Gebrauch. Besonders innig natürlich verbinden sich jene beiden und diese beiden untereinander. Zwischen den Gruppen steht die Gesichtsrhythmik, die man auch als eine bewegte Tektonik auffassen kann: z. B. Wiederholungen oder Steigerungen einer Tanzfigur. In Kürze lassen sich die Wirkungskreise so bestimmen: Die *Tektonik* hat ihre Stelle bei den architektonischen oder flächenornamentalen Schöpfungen, bei allem, was sich in Figuren bringen lässt, seien es Bäume, Gewässer, Feuerwerk oder Menschengruppen, ferner in den linienhaften Elementen der bildenden Künste, in der plastischen und malerischen Formendisposition im Einzelnen und in der ganzen Anlage, und endlich am eigenen Körper in der Pose des Mimen. Das farblich Formale findet an denselben Stellen seine Bethätigung, überall dort, wo die Farbe — sei es Architektur, sei es Malerei — durch ihre eigenen Wirkungen, durch ihre Harmonien oder abgetönten Verhältnisse spricht. Die *Rhythmik* findet, wenn man die Reihe schnell durchnimmt, ihren Platz bald in den Verwandlungen geometrischer Spiele, in den Evolutionen der gesehenen Mimik, in der Komposition und Steigerung einer bewegten Malerei oder Wandeldekoration, bald in den formalen Bedingungen der Anlage eines poetischen Werks oder des Sonaten-, Rondo-, Variationenaufbaus eines Musikstücks, und im Einzelnen dort im Reim und Versmass, hier im Takt und in Taktgruppen und Taktteilen. Die Formgesetze des *Musikalischen* endlich bethätigen sich bald in der absoluten, bald in der mit Poesie oder Mimik oder mit beiden verbundenen Musik, und was es sonst noch für Möglichkeiten giebt: vor allem geht die Musik in der jetzt seit unvordenklichen Zeiten gebräuchlichen Gestalt ständig die Verbindung mit der Rhythmik ein, zu der sie ja schon durch das Moment des Nacheinander in den Tönen gedrängt wird.

Die Kraft, welche die Form allmählich zum Ausdruck hinüberführt, heisst: innigeres Bewusstwerden. Wir werden sehen, dass in der Bewusstheit ihrer Vorstellungen der Kernpunkt aller Charakterkunst gegeben ist. Je mehr nun die Form aus dem unbewussten, instinktmässigen Fortspinnen der harmonischen Verhältnisse des Werdens zu einer Durchdringung ihres Stoffes mit dem inneren Vorstellungsvermögen sich entwickelt, desto mehr wird sie charakteristisch verwendbar. Und zwar vermag sie diesen Charakter auf zwei Wegen zu gewinnen. Entweder giebt sie ihre Werke als geschaffene dem inneren Vorstellungsvermögen zum Material oder sie steigert als schaffende in ihren Werken die formale Komplikation derart, dass aus dem Werden ein genügend inhaltreiches Sein hervorgeht.

Sehen wir näher zu und beschäftigen wir uns zunächst mit dem ersten Fall: der *indirekten* Charakterisierung. Die Tektonik schafft bald die bekannten ägyptischen Formen, bald die griechischen, dort die gothischen, hier die maurischen: es sind immer ganz bestimmte, durch die Stilgewohnheit geheiligte Kombinationen aus den rein formalen Grundbedingungen, welche in der oben angeführten Weise

durch plastisches Herauswachsen der Funktionen oder durch rein spielende Ornamentik sich deutlicher charakterisieren oder mindestens kennzeichnen. Als der Grieche baute, konnte er nicht anders bauen, als eben in seinem Stile, und der Gothiker konnte nicht anders, als in dem seinigen. Beide bauten in denselben Formen sowohl Tempel wie Wohnhäuser, sowohl Tanzsäle wie Grabtabernakel, sowohl Theater wie Kronleuchter. Der Stil besass keine Ausdrucksnüancen für die einzelnen Aufgaben. Der Baumeister konnte beim besten Willen in keinen anderen Formen denken als denjenigen, die eben Mode waren. So ging es die ganze grosse Reihe von Stilarten durch, eine die andere abwechselnd, oder eine getrennt neben der anderen ungekannten fortlaufend, bis im vorigen Jahrhundert das geschichtliche Bewusstsein zum ersten Mal mit seiner ganzen Macht über Westeuropa kam.

Damit hörte die einseitige Naivetät des bisherigen Bauens auf, man studirte die früheren Architekturen unter kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten und die Bildung des Kunstwissenschaftlers ging auch auf den Architekten über, welcher das Musterbuch aller vorhandenen Stile nun immer unterm Arm trug. Naturgemäss ging sein Streben jetzt dahin, nicht diesen und jenen Stil für diese und jene Aufgabe zu verwenden, sondern in jedem Stil ein Charakteristikum zu sehen, welches ihn für eine bestimmte Aufgabe besonders empfehle. Kulturgeschichtliche Ideenassociationen wirkten hier im Stillen mit. Dass der griechische Stil besonders heiter, der ionische heiterer als der dorische sei, dass sich Romanisches für den Ausdruck feudalen Wesens oder höfischer Kunstweise besonders eigne, dass den Kirchen die Gothik einen frömmeren Anstrich gebe, dass Persisches und Maurisches den Cafés gut stehe, dass italienische Renaissance für Monumentalzwecke, die deutsche für gemütliche Häuslichkeit sich eigne, dass ein Damenboudoir am liebsten sich in Rococo halte, — auf alle diese Ideen konnte der moderne Architekt erst kommen, der durch Studium aus der Naivetät der früheren Zeit sich emancipiert hatte und alle gewordenen Formenkombinationen, da er sie zum Vergleich vor sich sah, individualisieren musste. Was that also hier die Tektonik? Sie setzte hinter ihre eigene Vergangenheit einen Punkt, sie zerriss den Faden des unbewussten Fortspinnens der formalen Gesetze, sie führte die Gruppen ihrer vorhandenen Schöpfungen dem Bewusstsein zu und liess sie durch dieses mit einem Ausdrucksgehalt füllen, der ihnen ursprünglich gar nicht inne wohnte. Sie verliert dadurch Einheitlichkeit und Naivetät, aber sie gewinnt eine indirekte Charakteristik, die nicht zu unterschätzen ist. Dieselbe Betrachtung lässt sich auf rhythmischem, farblichem und musikalischem Gebiet anstellen. Es sind geschichtlich-associative Faktoren, welche mit dem Hexameter eine epische oder sentenziöse Vorstellung verknüpfen, mit der musikalischen Sequenz als Schluss auf einem Orgelpunkt die Vorstellung altväterlicher Steifheit, mit der Patina-Farbe die Vorstellung monumentaler Festigkeit. Wie unerschöpflich sind hier die Begriffsverknüpfungen, zumal wenn sie sich nicht aus der Geschichte der Allgemeinheit, sondern der Erfahrung des Einzelnen bilden und nur individuellen Wert beanspruchen.

Die Form ist zweitens im stande, einen indirekten Ausdruck zu erzielen, indem sie sich absichtlich stört und durch ein Abweichen von der Gewohnheit ihren besonderen Effekt herausholt. Dadurch dass die Symmetrie als einfachstes tektonisches Verhältnis unzählige

Male uns vor die Augen tritt, ist sie uns ein bestimmter, positiver Erfahrungsinhalt geworden. Wer sie absichtlich stört, wer im Arrangement des Zimmermöbels, in der Gestaltung der Hausfassade, in der Disposition der Teppichmuster, im typographischen Charakter des Bucheinbands ihren Gesetzen mit Fleiss aus dem Wege geht, erweckt in uns durch diesen unerwarteten Ruck eine gleiche Vorstellung, die überall sagt: ich habe die ewige Schablone satt, ich richte mich nur nach mir selbst, ich bin mit Wonne toll und übermütig. Ein Menschliches, ein Individuelles spricht zu uns aus dem unsymmetrischen Zimmer oder Fassadenausbau; hier hat ein Mann mit bewusstem Geist, sagen wir uns, die Tradition zerstört, um uns dafür einen lebendigen Inhalt zu geben. Noch deutlicher erkennen wir die Aesthetik der Unsymmetrie, wenn wir sie auf rhythmischem Gebiet suchen. Die rhythmische Unsymmetrie ist die Taktverzögerung, die Periodenverlängerung — ja die Anakoluthie. Das Ritardando und das Accelerando stört absichtlich die strenge Taktform, um Leben, menschlichen Inhalt hineinzubringen. Sobald es eintritt, löst sich das Eis der logischen Form und ein warmer, unlogischer, herzlicher Hauch berührt uns. Was ritardando und accelerando in zeitlicher Beziehung für den Rhythmus, sind crescendo und decrescendo in dynamischer. Der regelmässige dynamische Rhythmus würde bestehen in einer gesetzmässig einfachen Wellenbewegung der betreffenden im Schlage zusammenfallenden dynamischen Einheiten. Er stört sich innerhalb seiner gesamten Gesetzmässigkeit durch Verzögerungen oder Beschleunigungen der Dynamik, von demselben überströmenden Herzen getrieben. Die Rhythmusstörungen haben im Gesichtsbereich weniger Ausbildung, als im Gehör, und in der Musik besonders spielen sie eine so hervorragende Rolle, dass auch nicht ein Takt ihrer entbehrt. Das Musikalisch-Formale und das Farblich-Formale ist von Anbeginn in so reich complicierter Verwendung aufgetreten, dass sich hier absichtliche Störungen der einfachen Harmonien nicht zu so mannigfacher Bedeutung entwickeln konnten. Ein Fall aus der Formal-Musik ist der Trugschluss: eine Dominantensteigerung führt auf den Tonikadreiklang, aber statt dessen überrascht uns der Dreiklang auf dem eine grosse Terz tiefer liegenden Ton. Ueberhaupt bedeutet das Abbrechen der Spitze einer steigenden und fallenden Bewegung den wirkungsvollsten Gebrauch absichtlicher Formstörungen. Wenn der Komponist nach einem musikalischen und rhythmischen Crescendo einen Takt vor dem vollen Ausbruch der Kraft Generalpause macht, wenn der Tektoniker, wie es im antiken und modernen Barock häufig geschah, die Spitze des Giebels herausnimmt, um die Lücke entweder ganz leer zu lassen oder mit einer anderen Form, einem runden Körper (Grabmal zu Petra) oder einer Figur (Barockgräber) auszufüllen, wenn der Dichter vor dem Ausbruch des Konfliktes eine schwüle, stumme Angst eintreten lässt, wie die Stille vor dem Gewitter oder die Glätte des Wassers vor dem Fall, wenn der Dichter gar den Gipfelpunkt der Steigerung abschneidet und das Schrecklichste nicht sagt, das Freudigste nur durch Punkte ersetzt, oder wenn der Schauspieler in den Momenten des höchsten Affektes starr und stumm bleibt, nachdem ein langes Crescendo auf einen wilden leidenschaftlichen Ausbruch vorbereitet hat, — in allen Fällen ist es derselbe Prozess der Pause, welcher den Leser oder Hörer mit der Steigerung auf eine gewisse Höhe bringt,

ihn dann im entscheidenden Moment auf einen Augenblick verlässt, um die Phantasie selbst weiter schieben zu lassen, und darauf entweder die Phantasie unter doppelter Wirkung bestätigt oder ihr das Gefühl lässt, das Intensivste selbst hinzugethan zu haben. Auch hier also gelangt die Form indirekt zu einem Ausdrucksgehalt dadurch, dass sie die Allgemeinheit der einfachen harmonischen Bewegung benutzt, um durch ihre absichtliche Störung oder Unterbrechung den Drang zu veräussern, der den empfindenden Menschen über die schematische Tradition hinaushebt.

Pause, Rhythmusstörung, Ritardando, Stilcharakteristik ist erst möglich, wenn die formale Entwicklung soweit gediehen ist, dass das Bewusstsein frei mit den formalen fertigen Elementen schalten kann, deren allgemeine Notwendigkeit dort, wo sie fehlt, eben dadurch, *dass* sie fehlt, zur Ausdruckswahrheit verwendet wird. Es ist die Schadenfreude der ästhetischen Unlogik über die formale Logik. Sie lächelt dabei und setzt sich auch wohl die Narrenkappe auf — sie benutzt die Form gerade als Form zur Komik. Warum wirken die vielfachen formalen Anwandlungen der Meistersinger musik, die Ritornali der Tabulaturpredigt, die ängstliche Rhythmik Beckmessers, die Sequenzenstrenge vieler Motive, die Fuge des lachenden Chors komisch? Warum reizt eine übermässig lineare Auffassung komisch gemeinter Figuren uns zum Lachen? Warum hat die Betonung rhythmischer Feierlichkeit im unschuldigsten Vorgang etwas Erheiterndes? Warum wirkt gerade der einfache Wechsel von Tonika und Dominante im Yankeedoodle so komisch? Weil der Widerspruch der elementaren Form mit dem unscheinbaren Inhalt aufklafft und dieser Kontrast der grossen Werde-Linien mit dem kleinen Inhalt-Sein das Zwerchfell angreift. Die erheiternde Wirkung kann aber nur dann herauskommen, wenn der Künstler die innerlich nicht gegebene Form mit Bewusstsein dem Stoffe einfügt, wenn er es mit der ausdrücklichen Absicht thut, durch diesen Kontrast zu wirken. So muss sich auch in diesem Falle der komischen Form erst das innere, bewusste Vorstellungsvermögen der fertigen formalen Elemente annehmen, um durch ihre Anwendung in einer unerwarteten Stelle, gegen alle Gewohnheit ihrer sonst bekannten Wirkungen, den beabsichtigten Kontrast zu erzielen. Bei der Rhythmusstörung also setzte sich die Form in ihrem *Verlauf* voraus, um durch Hinderung desselben einen Ausdruck zu gewinnen; bei der Komik setzt die Form ihre *Verwendung* voraus, um durch Vertauschung derselben ihren Zweck zu erreichen. In beiden Fällen aber ist ihre bewusste Benutzung erforderlich.

In den angeführten Beispielen des indirekten Ausdruckes führt die Form dem Bewusstsein ihr Material zum Darstellungszwecke zu. Wenn sie dagegen *selbst* innere Vorstellung der Intuition wird, so erlangt dadurch ihre Ausdrucksfähigkeit einen *direkten* Wert. Dem Ausdrucksgehalt der Form wird sich niemand entziehen. Die harmonischen Wirkungen eines Baues, der fortreissende Effekt eines schlagenden Rhythmus, der uns Mark und Bein durchzuckt, der grandiose Zusammenklang eines gewaltigen Fugensatzes, welcher zahllose Stimmen unter einheitlichem Gesetz zusammenspannt — wen träfe das nicht? Und es ist doch kein blosses Rechnen, welches uns daran Gefallen finden lässt. Das Rechnen ist höchstens unbewusst, das heisst es ist intuitiv. Die Form sagt uns auch etwas und selbst, wenn sie

einfach ist, sagt ihre Grösse etwas. In der Grösse können wir sogar ihre primitivsten Stufen vertragen. Ein Armeecorps, welches im Schritt marschiert, ein Eiffelturm, der sich in den einfachsten Verhältnissen aufbaut, ein Canon, der von Menschenmassen gesungen wird — das wird nicht trivial. Mit der Komplizierung der einfachen Kräfte aber steigt auch in geringeren Grenzen der Ausdrucksgehalt der Form. Wenig vermag hier die *Tektonik* — es ist jenes wenige, das sich in den Funktionen und ihren plastischen oder malerischen Hervorhebungen charakterisierend ausspricht. Mehr schon vermag der *Rhythmus*, besonders der gehörte; denn das Ohr rückt dem Wesen der Dinge immer näher, wie das Auge. Die komplizierte Rhythmik reizt kaum noch so sehr durch ihre Form, fast nur durch ihren Charakter, welcher uns die Pulsschläge des inneren Lebens der Dinge vermittelt. Fast ganz aber verliert die entwickelte *musikalische* Form ihre mathematischen Wirkungen, wir sahen ja: sie deckt sich in den Produkten mit den Erzeugnissen der Charaktermusik. Eine Leistung des vielseitigsten musikalischen Formgefühls wird sich auch charakteristisch verstehen lassen, und umgekehrt: eine noch so intuitive musikalische Empfindung kann ich schliesslich doch nicht anders darstellen, als eben in denselben Noten, welche sich auch rein formal als ein abgeschlossenes Ganzes nehmen lassen. Dies macht die musikalische Vorstellung so abhängig von formalen Kenntnissen und Erfahrungen, und dies ist der Grund, warum so viele Menschen der Musik fernstehen: es fehlt ihnen die innere formale Gestaltungskraft, welche hier nicht, wie bei der Malerei oder Dichtung, *neben* der Charaktervorstellung liegt, sondern mit ihr sich deckt. Nur diejenigen, denen beides zusammen im Blute sitzt, können daher ein intimes Verhältnis zur Musik gewinnen. Diese Kunst bietet das Grenzfeld zwischen Form und Charakter, die sich hier identisch sind, sie geleite uns auch hinüber zum Ausgangspunkt dieses *Charakters*, von dem wir nun die Intuition beobachten.

Die Form ist die herausgezogene Kraft des Werdens, die von den einfachsten harmonischen Verhältnissen bestimmt ist. Diese Verhältnisse komplizieren sich, die Kräfte wirken für einander, gegen einander, ihre Zahl wird schliesslich unendlich und als Einheit dieser unendlichen Vielheit springt der Charakter hervor, das Sein des Dinges, wie es aus all jenen Kräften gewoben ist. Der Mensch kann niemals auf den Punkt den Finger legen, wo aus den unendlichen Vielheiten die Einheit wird, wo das aufrechte Bild durch Verschieben der Linse zum verkehrten wird. Er kann die Unendlichkeit nur als Vielheit, in ihrem Werden, oder als Einheit, in ihrem Sein begreifen. Auch der Künstler thut es so mit seinem ästhetischen Stoff. Wo er ihn als Vielheit ansieht, achtet er auf die Kräfte seines Werdens, fühlt er formal; wo er ihn als Einheit erfasst, achtet er auf die Wesenheit seines Seins, fühlt er charakteristisch. Dazwischen giebt es keinen festen Punkt, es giebt nur die beiderseitigen Ausgangspunkte. Die zunehmende Vielheit der Werdekräfte bedingt die steigernde Ausdrucksfähigkeit der Form, die sich so der Wirklichkeit des Seins immer mehr nähert; die abnehmende Rundheit und Wahrheit des Seins bedingt die steigende Rücksichtnahme auf die Reinheit der harmonischen Form, die sich von der Wirklichkeit immer mehr entfernt. Die charakteristische Form wird immer wahrer, die formale Charakteristik immer unwahrer. Die Form beginnt bei der naturunwirklichen Vereinfachung

der harmonischen Grundlage, welche nur glaublich erscheint in der Grösse und Imposanz, wo sie auch die Natur (wie in der astronomischen Welt) ungestörter walten lassen kann. Der Charakter dagegen beginnt bei der Wirklichkeit in ihrer vielseitigen Fülle und ihrem reichgestalteten Leben, welches als Produkt der unendlichen, durcheinanderflutenden Werdekräfte uns in unserer Erfahrung übermittelt wird.

Die Charakterkunst knüpft ihr Werk demnach an die Naturwirklichkeit und unsere Erfahrungssumme, wie die Formkunst sich umgekehrt als Fortsetzung des instinktiven Werdeprozesses der Natur gab. Sie ist diejenige Kunst, welche man häufig nachahmende nannte. Schon lange aber hat man erkannt, dass weder für die ganze, noch für diese Kunst das Nachahmen bezeichnend ist. Erstens würde dadurch die Vorstellung wachgerufen, als ob in der an sich ja unmöglichen Wiederholung der nackten Natur das letzte Ziel dieser Kunst erreicht sei. Und zweitens würde gerade dasjenige wichtige Mittelglied fehlen, welches für das Wesen der Charakterkunst Grundbedingung ist: das Durchgehen des ästhetischen Stoffs durch die *innere* Vorstellung, welche uns Menschen mit dem Selbstbewusstsein gegeben ist. Man vergleiche bloss das Tier. Es wird instinktiv formal schaffen können, weil der harmonische Werdetrieb der Natur auch in ihm fortwirkt. Es wird aber nicht einmal einen formalen Ausdruck kennen, wie absichtliche Rhythmusstörung oder absichtliche Toncharakteristik, weil es dazu des Bewusstseins bedürfte. Sein Kunsttrieb wird sich im Gegenteil nach dem formalen Extrem entwickeln, das gänzlich *runde* Nest wird ihm am meisten behagen, und einen stimmlichen oder mimischen Ausdruck wird es nicht, wie die Kunst verlangt, an sich, sondern nur als Mitteilungsmaterial verwerten. Gar zur malerischen Fixierung eines erfahrungsmässig erkannten Gegenstandes wird es niemals fortschreiten. Dies ist ganz besonders dem Menschen reserviert. Denn es genügt nicht die sinnliche Afficierung durch einen Baum, die Wahrnehmungsvorstellung des Baumes muss mir erst innerlich bewusst werden, sie muss Gegenstand des inneren Vorstellungsvermögens werden, ehe ich den Baum zeichnen kann. Da nun dieses innere Vorstellungsvermögen, welches natürlich erst recht zur Erfahrung innerer Vorgänge nötig ist, nur erst dem Menschen eignet, kann auch dieser erst zur Charakterkunst fähig werden, die vom erfahrungsmässig wahrgenommenen Sinn ausgeht. Schon die Form sahen wir in dieser Linie sich entwickeln, dass sie desto ausdrucksfähiger wird, je mehr sie ihr Material oder ihre Vorstellung selbst dem inneren Bewusstsein zuführt. Der Charakter bedarf dessen gänzlich und dies allein macht seine starke intuitive Kraft aus, welche der mit konstruktiven Elementen durchsetzten formalen Intuition immer mehr den Rücken kehrt. Wie sich aber die Form reguliert an den ursprünglichen reinen Harmonien, welche die Gesetze des Werdens bilden, so wird sich der Charakter regulieren an der realen Naturwirklichkeit, welche das Wesen des fertigen Seins ausmacht.

Lassen wir die Charakterkunst zu dem Wesen der Dinge ihren Weg erst durchs Ohr nehmen. Das Ohr dringt tief hinunter ins Sein, dorthin, wo noch der frische Frühlingshauch des eben zu Ende gewebten Werdens schwebt, wo noch rein und unbefangen das Produkt in die Welt tritt, welches sich aus den harmonischen Kräften gebildet hat. Es ist ein wunderbares Dämmerland, dieses noch Formsein und doch

ganz Charaktersein. Es ruht an der Wurzel der Dinge und offenbart uns von da die geheimsten Triebkräfte, nach denen alles Werden ist, alles Sein wird. Die Urseele der Dinge spricht in einer überirdischen Sprache zu uns, in einer Einheit von Kraft und Erscheinung, wie wir sie sonst nicht kennen. Das innerste Sein wird uns offenbar und doch schweift der Blick zurück über die kreuzenden Fäden der mathematischen Werdekräfte, über das verwickelte Hin und Her der latenten Arithmetik Ganz fern im ursprünglichsten Formlande sieht er die einfachen, elementarsten Gesetze thronen, ihre Sippschaft vergrössert sich und durchkreuzt sich immer komplizierter, Sprache und Ausdruck wachsen und, wo der volle Charakter hervorspringt, da fasst dieser Künstler Posten, der den Dingen ins Herz sehen will, in dem Materie und Geist, Werden und Sein sich seltsam berühren. Die Charakterkunst, welche solches vermag, heisst Musik; es ist keine andere Musik, als die, welche wir von der Warte der Form aus erblickten, nur diese Warte haben wir vertauscht und wir sehen sie nun von der Seite des reinen Charakters an. Wer den musikalischen Gehalt eines Stoffes erschöpfen will, wer sich der musikalischen Intuition hingiebt, der wird, falls er von der Form den Weg sucht, zuletzt dieselbe Erfahrung machen, welche die Geschichte mit der Erscheinung Beethovens machte. Die musikalische Form hatte sich bei ihm so kompliziert, dass ihm die Offenbarung aufgehen musste: ist denn das bloss noch Form, spricht das nicht, spricht das nicht das Tiefste aus, was in mir ruht? Und die Musik wurde eine Sprache, die Verwickelung der Formkräfte war auf dem Punkt angelangt, dass sie umschlagen musste in den Charakter, aus dem reicher und reicher gewordenen Werden war das Sein fertig gewebt. Schon an einzelnen Stellen konnte Palestrina, Gluck, Mozart unter der überraschenden Beobachtung des wachsenden Ausdrucksgehaltes gewisser Formen den Schleier lüften, welcher noch den Charakter verhüllte — mit Beethoven sank er plötzlich unter erschütternder Wirkung herunter. Nicht durch eine ausgebildete Abstraktionsfähigkeit, nicht durch vielseitige Associationen ward die Charaktermusik entdeckt oder gar erfunden; nein, sie ruhte längst in den Dingen, aber so tief, dass sie die Menschheit erst jetzt erkannte, wie sie ja auch dem einzelnen Menschen so häufig verborgen bleibt. Die Griechen noch trieben die Musik mathematisch und hatten von ihr Charaktervorstellungen nur in der allgemeinen Art einer Architekturwirkung, selten mag's in Einzelne gegangen sein. Das ganze Mittelalter der Musik ist der harmonischen Form gewidmet und erst um 1600 waren die Werdekräfte, welche die antike Melodie, die mittelalterliche Harmonie zu ihrer ganzen grossen Verwicklung ausgebildet hatten, so reichhaltig und naturwirklich, dass die erste Vorstellung einer charakterisierenden Musik aufdämmern konnte. Aber man blickte bis Beethoven nur von der Form nach dem Charakter hinüber, dieser erst that es umgedreht, er durchschritt zuerst jenes geheimnisvolle Grenzdämmerland. Nun that sich der Menschheit das ganze Reich des Musikcharakters auf und sie wühlten sich hinein; mit Berlioz, Liszt, Schumann, Wagner wurden immer neue Strecken gewonnen und die Eigenart und Selbständigkeit des Musikcharakters ward durch die That klar. Nun schafft der musikalische Charakteristiker aus der Tiefe seiner Empfindungswelt, an deren Wahrheit im Sein und Verlauf er sein Werk reguliert, und die Formen fliegen ihm nur spielend zu. Um nicht von den Formen

beherrscht oder gelenkt zu werden, übt er sich in ihnen zu leichtem technischen Gebrauch, aber sein sehnsüchtiger Blick richtet sich auf deutliche Anschaulichkeit jenes tiefsten, noch vom frischen Werdeprozess zitternden Seins der Dinge, dessen überzeugende, durchdringende Charakteristik die höchste Aufgabe der Musik ist.

In der Kunst des lautlichen Ausdrucks, der Lautmimik, ob im Sprechen, ob im Singen, hebt sich dieser musikalische Gehalt in seinen Empfindungswerten von der Formennähe und darum auch von der unmittelbarsten Tiefe empor in die Regionen des gewöhnlichen Seins. Auf dem Grunde des ausdrucksvollen Vortrags liegt Musik, aber nur auf dem Grunde, und darum leistet der musikalische Ausdrucksvortrag das Höchste, was an lautlichem Ausdruck überhaupt erreichbar ist. In älteren Sprachen ist der musikalische Grundzug in Form von Accenten, die nicht rhythmisch, sondern tonlich sind, noch als gewohnheitsmässe Erstarrung erhalten; man vergleiche die hebräischen Accente, die griechischen Wortaccente. Im lebendigen Vortrag, welcher den Empfindungsgehalt eines einzelnen Stoffes zu erschöpfen hat, gewinnt diese lautliche Musik ein reiches, vielgestaltiges Leben. Der Recitator oder Schauspieler reguliert sich an der Wahrheit des lautlichen Ausdrucks im Leben und er sucht im Tonfall, in der Dynamik, im Ritardando, im Crescendo den Eindruck tiefinnerster Empfindung hervorzurufen. Diese Charaktermimik für's Ohr hat lange nicht mehr die Berührung mit den Formgesetzen, rhythmischen oder musikalischen, wie die Charaktermusik sie noch hatte. Sie ist nicht so tief und so ursprünglich, wie diese, sondern sie liegt mehr nach der Oberfläche des Charakters und ist darum auch allgemeiner verständlich. Sie ist nicht mehr eine eigenartige Identität von Form und Charakter, sondern bloss *dieser*, wie er sinnlich wahrnehmbar im wirklichen Leben uns begegnet. Aber die latente Musik, die in ihm ruht, war oft der Fingerzeig für das eigentliche Charakterwesen der Musik selbst, welches man durch diese allgemein verständliche Abzweigung leichter auffand. So hat sich die Charaktermusik mehrmals, erst bei Wagner, an dem lautlichen Ausdruck wieder zur Wahrheit herangebildet, und so hat auch die moderne Aesthetik hauptsächlich durch den Lautausdruck den Eingang gefunden in die Erkenntnis des Musikausdrucks, die ja beide im ursprünglichen sprachlichen Ausdruck eingeschlossen liegen, um sich dann streckenweise selbständig zu entwickeln, aber immer wieder gern zusammenzufinden im ausdrucksvollen Wort-Gesange.

Die musikalische Intuition fasst dort Fuss, wo sich aus den spriessenden Formen eben das frische Sein zusammengewoben hat, die Intuitionen des *Gesichts*sinnes (das heisst, die von diesem ihr Material beziehen) führen uns mehr nach der Oberfläche dieses Seins, nach seiner sinnlichen Erscheinung, wie sie uns im Auge afficiert. Das Ohr liebt in die Tiefen der Dinge hinabzusteigen, hinter das Sinnliche, und liefert nur der Lautmimik charakteristisch verwendbares sinnliches Material. Die Musik, den Formen näher stehend, stilisiert selbst äussere, gehörte Wahrnehmungen, wie das Rauschen des Wassers, das Singen des Waldvogels. Wo sie diese nicht stilisiert, wie bei gewissen Extremen der Programmmusik, fällt sie aus ihrem Charakter heraus. Sie ist ja überhaupt nicht die Kunst des äusseren Ohrs, die gehörten Töne sind nur ihr Mitteilungs-Vehikel, wie die Worte das der Poesie. Sie vermag auch den musikalischen Gehalt *gesehner* Vor-

stellungen, z. B. des Feuerzaubers, wiederzugeben, die sie ebenso stilisiert. Das innere Ohr geht über die sinnlichen Erscheinungsformen hinaus in eine Tiefe, wo sich diese *noch nicht differenziert* haben. Die Künste des Gesichtssinns dagegen haften an der *sinnlichen* Oberfläche und suchen den Charakter der gesehenen Erscheinung festzuhalten. Sie sind die Künste des äusseren Auges, wie die Lautmimik die Kunst des äusseren Ohrs, die Musik die des inneren Ohrs war. Sie werden desto intuitiver, je mehr ihr Stoff Schein und innere Vorstellung, je weniger er Material und lebendig-sinnliche Wirklichkeit ist. Der Gartenbau, welcher den reinen landschaftlichen Charakter aus dem Boden zu entwickeln versucht, beginnt die Reihe. Idee und Material fallen noch zusammen, das Auge wird nicht durch einen Schein, sondern nur durch Gruppierung wirklicher Gegenstände afficiert. Je anorganischer diese sind, desto mehr liegt ihre Gruppierung in der Menschenhand, desto breiter wird das intuitive Feld. Weiter geht es zur charakteristischen *Anordnung* nicht bloss natürlicher, sondern auch *künstlicher* Gegenstände — ein eigener Teil der Gesichtsmimik. Was die Regie einer Bühne, was jeder Zimmerdekorateur thut, um einen bestimmten Charakter des Milieus hervorzurufen, gehört hierher. Die sprühende Pikanterie eines Boudoirs, die lauschige Stille einer kleinstädtischen Veranda, die unruhige Genialität eines wirren Bücherhaufens, die akademische Strenge eines mit alten Kupferstichen und grünen Petersbänden gefüllten Musikzimmers — all das sind Werke einer, den »Gartenbau« fortsetzenden Charakterkunst, welche nicht mehr durch den Stoff selbst, sondern schon durch Associationen, die sich an die Behandlung des Stoffes knüpfen, charakterisiert, ähnlich wie jene Formkünste, die sich selbst behufs Associations-Erregung zum Material setzten. Wir dürfen diese Charakterkunst, die sich langsam aus dem sogenannten Gartenbaulichen, das heisst aus der Gruppierung der reinen Natur ablöst und die Gruppierung künstlicher Dinge bevorzugt, *anorganische Mimik* nennen. Sie setzt sich noch weiter fort aus der Umgebung des Mimen in seine *Maske* und sie trifft schliesslich auf die *Gesichts*mimik selbst, welche für das Auge, wie die Lautmimik fürs Ohr, in Geberde, Bewegung, Mienenspiel die vorliegenden Empfindungen charakterisiert. Das Material ist hier wieder *lebendig* geworden, aber da nunmehr Subjekt und Objekt zusammenfallen, ist das Bereich der charakteristischen Intuition bedeutend vielseitiger und beweglicher, als bei der Benutzung eines ausserhalb des ästhetischen Subjekts liegenden Stoffes. Der Mime wirkt durch gesamt-körperliche Darstellung innerer Empfindungen. Die Körperlichkeit der äusseren Vorstellungen nimmt die *Plastik* auf, welcher es nicht so sehr darauf ankommt, z. B. bei der Darstellung eines verzweifelten Menschen all die Gesichtszüge, die Farbennüancen, den Blutandrang und die weitere Entwicklung dieses Zustandes wiederzugeben, als im einzelnen Moment den ästhetischen Gehalt der Körperlichkeit des verzweifelten Menschen, das Körperliche an ihm als eine *Eigenschaft* zu erfassen in seiner Linien- und Flächenkombination, in seiner Mannigfaltigkeit der im Raume wirkenden Kräfte. So bedarf die Plastik nur toten Materials, das nur im Nebeneinander wirkt, so kann sie, wenn sie will, der Farbe und aller nicht streng körperlichen Zuthaten entbehren, so beschränkt sie sich nicht auf die menschliche Figur, sondern zieht alles Körperliche in ihren Bereich. Die weitere Impression löst von

dem Körper noch die Fläche und der impressionistischeste Maler nimmt von der Flächenwirkung in Linie und Farbe nur noch den zartesten, subjektivsten Schein. Hier ist der ästhetische Stoff, soweit es für den Gesichtssinn möglich, ganz in die innere Vorstellung aufgegangen, so wenig wie möglich Materie geworden, so viel wie möglich Eindruck. Geht das Ohr in die Tiefe der Charakterintuition, so geht das Auge in ihre Breite. Es findet aber das breiteste Feld in der denkbar feinsten Ablösung des ästhetischen Scheins von der Oberfläche der Dinge, das heisst in der *Malerei*. Der Pol zum Gartenbau ist erreicht: die Landschaft erscheint nicht mehr so, wie sie ist, sondern so, wie wir sie sehn. Zugleich entfernt sich die Gesichts-Charakterkunst in demselben Verhältnis von der tektonischen und farblichen *Form*, als sie eben nach der Oberfläche hindrängt von jenem Aufkeimen des Seins hinweg, in dem sich der musikalische Charakter mit der musikalischen Form berührte. Um so weniger verlangen wir von diesen Künsten die Inhärenz der Form, um so schmerzlicher berührt es uns, in ihnen irgend ein tektonisches oder farbliches Formgesetz in widernatürlicher Isolierung vorzufinden.

Die Dichtkunst nun verliert am allermeisten den notwendigen Konnex mit den formalen Werdegesetzen, geht am meisten ganz in der Breite des Charakters auf. Sie bringt den Charakter nicht mehr dem sinnlichen Ohr oder Auge, sondern der reinen Phantasie. Sie bringt Vorstellung zur Vorstellung. Sie löst keinen äusseren Schein mehr vom Dinge ab, sondern überträgt das reale Charakterwesen des Dinges direkt in seiner geistigen Begrifflichkeit. Gehörtes, Gesehenes, Gefühltes, Geahntes — alles was im Gegenstand liegt, nimmt sie ohne sinnliche Rücksicht heraus. Und doch geht sie nur von der Realität der Erscheinung aus. Ob sie eine Landschaft schildert oder eine Empfindung, kombinierte Fabelwesen, die man sehn könnte, oder kombinierte Empfindungen, die man haben könnte, Menschencharaktere oder metaphysische Ideen, in der Thatsache Wirkliches oder in der Möglichkeit Wirkliches — immer ist es doch eine wirkliche äussere oder innere Erfahrung, eine reale innere Vorstellung, die ihr den Stoff giebt. Sie stellt sich daher in ein eigentümliches Verhältnis zur Musik. Diese schildert eine Welt, wie sie am Anfang des frisch gewordenen Seins aufspriesst, die Poesie eine Welt, wie sie sich am Ende der realen Erfahrung darbietet. Die Musik geht hinter die Sinnlichkeit hinab zum Urgrund des Seins, die Poesie geht immer entschlossener der empirischen Realität entgegen. Beide gehen über das Sinnliche hinaus; jene erfasst ihren Stoff nicht, wie die Lautmimik, mit dem äusseren, sondern mit dem inneren Ohr, sie erlauscht ihn, sie erlauscht auch den Gehalt sehbarer Dinge — diese erfasst ihren Stoff nicht, wie die Gesichtskünste, mit dem äusseren, sondern mit dem inneren Auge, sie erschaut ihn, sie erschaut auch den Gehalt hörbarer Dinge. Was die Musik am Feuerzauber erlauscht, das erschaut die Poesie am Brausen des Sturms. Wie die Musik die gesamte Tiefe des Seins in der äussersten Intensität erfasst, so die Poesie seine gesamte Breite. Jene wendet sich durch den formgebildeten Ton an die Einbildungskraft, diese durch das einzige Vehikel, welches begrifflichen Geist übermitteln kann: durch die Sprache. Alles, alles, was an innerem Vorstellungsstoff in und an jedem Ding, jedem Vorgang ästhetisch zu erfassen ist, ergreift die Dichtkunst. Das Material ist gänzlich in seiner Bedeutung

geschwunden, nur der Geist webt herüber und hinüber und selbst die geschriebenen Worte entbehren in ihrer rein begrifflichen Wirkung noch des letzten Restes von Stoffschwere, der im musikalischen Ton übrig geblieben war. Um so mehr geht gerade hier zwischen Kopf und Hand *verloren*. Die Differenz der malerischen Intuition und Ausführung ist ungleich geringer als die der poetischen. Das sinnliche Material ist der beste Leiter, es liegt schon in seiner Intuition eingeschlossen und, wo es am sinnlichsten ist, muss es die Intuition am breitesten ausfüllen. Die poetische, unsinnlichste Intuition ist gänzlich unstofflich und von der Rundheit ihrer charakteristischen Anschauung kann das geschriebene Wort nur eine annähernde Vorstellung geben. Kein Künstler kann so wenig seine Intuition in restlose Darstellung bringen, wie der Dichter. Ja, er wird auf die Unzulänglichkeit seines Mittels sogar derart rechnen müssen, dass er am meisten sich genötigt sieht, von der Praxis Gebrauch zu machen: nicht Alles zu sagen und das Beste ahnen lassen. Er kann nur andeuten; und was andere Künstler für ihre technische Ausübung thun, wird er auf den Schliff der sprachlichen Symbolik, auf die Schärfe der prägnanten Anschaulichkeit, auf die unbemerkte Anregung zum Verständnis der Gefühlswerte, auf die zarte, ahnungsvolle Sprache zwischen den Zeilen verwenden. Meister seines Mittels ist der Dichter, wenn er seinen Leser zwingt, das Ungesagte und Unsagbare sich selber zu sagen. Im lyrischen Dichter erreicht die Intimität des inneren Vorstellungslebens ihren Höhepunkt, der epische begnügt sich mehr mit der klaren Schilderung der Erfahrung des inneren Auges, der dramatische drängt nach äusserer Versinnlichung des innerlich Erschauten und schliesst so den Kreis der Charakterkunst wieder an die lebendige Natur: die im Gartenbau in ihrer *äusseren* Sinnlichkeit erfasst wurde, sie tritt in der Dramenaufführung in ihrer *gewordenen* Sinnlichkeit wieder nach aussen, mit all den nun von innen erfassten Menschen, Milieux und sichtbaren Umgebungen.

Es ist eine eigene Erscheinung, wie die Charakterkunst in ihren letzten Anstrengungen, die ganze Fülle der realen Wirklichkeit zu erfassen, sich gern wieder in die Arme der elementaren, grossen Form flüchtet. Auch hier schliesst sich wieder ein Kreis. Wie es dem Zola'schen Claude geht, welcher vor lauter Grübeln nach der charakteristisch-malerischen Anschaulichkeit des nackten Fleisches schliesslich einer geheimnisvollen Symbolistik anheimfällt und sein Lebenswerk mit der rein tektonischen, baulichen Ausmalung des Körpers als eines mystischen Tabernakels beschliesst, so verläuft manche realistische Bewegung in die Mystik, welche jenem Ungesagten vor dem Gesagten das Uebergewicht giebt und gern zu den einfachsten formalen Elementen greift, um sich den Schein eines Urwerdens anzulegen, um mitten in der Fülle der Charakteristik den Kontrast der ursprünglichen Urkraft wirken zu lassen. Dieselbe Differenz, welche oben uns das Auftreten der Form am unformalen Inhalt als komische Wirkung erscheinen liess, wird hier zur erhabenen Wirkung, und man weiss, wie nahe diese Phänomene aneinander liegen. Dort nur war es ein absichtliches, äusseres Herantreten der Form, hier ist es ein inneres, organisches Herauswachsen. Nimmt man die Wirkung eines kerzengeraden Weges in realistischer Landschaft, die Steifheit des alten Götteridols mitten in der Böcklinschen Herasklestempel-

Phantasie, den Parallelismus der Liebermannschen Hanfspinnerinnen, die Tektonik einer Klingerschen Salome, die Geradlinigkeit mancher Stuckschen Phantasien, den Faltenbau Rossettischer und Burne Jonesscher Charakterfiguren, den grossen Rhythmus des Durchführungsteiles des ersten Eroicasatzes, die marionettenhafte, archaistische Steifheit in Figur und Sprache bei den urrealistischen Gestalten Maeterlincks — so hat man eine Reihe von sprechenden Beispielen für das Bedürfnis der Charakterkunst, dort, wo sie sich vom Unsagbaren niedergedrückt fühlt, mit einem kühnen Griff auf die ersten Formgesetze zurückzugehn und gleichsam die Natur selbst in ihrer elementarsten Sprache das sagen und zusammenfassen zu lassen, was der Künstler nicht aussprechen kann oder in der Vereinzelung zersplittern würde.

Die vorstehende Betrachtung hat gezeigt, in welche hauptsächlichen Klassen sich die ästhetische Intuition zerlegen, in welche wichtigsten Fäden das Gewebe des künstlerischen Schaffens sich auseinander nehmen lässt. Im Nu will ich hundert andere Künsteeinteilungen hinschreiben, wie wir selbst schon die Künste von den verschiedensten Seiten zu gruppieren Gelegenheit hatten. Aber es giebt keine, für alle Fälle ausreichende Einteilung. Es ist ja nicht einmal möglich unter den Rubriken Form und Charakter die Künste zu trennen — die Musik greift hinüber; oder sie unter Gesicht und Gehör ohne Wiederholung aufzuzählen — Rhythmik und Mimik gehören beiden an; oder sie in Neben- und Nacheinander-Künste zu trennen — Musik und Mimik würden sich wiederholen. Die Korresponsion der Künste ist unendlich, immer giebt es zwischen zweien eine Beziehung, die den anderen fehlt, immer lässt sich eine gemeinsame Basis finden, die diese oder jene und immer andere Gruppen trägt. Was hätten hier Tabellen für einen Zweck? Das Denken würde im Herausziehen der einzelnen Beziehungen zu Unrecht jenem einseitig »formalen« Triebe folgen, welcher die Bestandteile isoliert, deren Zusammenwirken erst den Charakter des Ganzen wiedergiebt. Denn dieser ganze Charakter der in tausend Beziehungen webenden allgemeinen *Kunstseele* muss als *Einheit* dem Denken aufgehn, ehe es sich beruhigen darf. Ganz Recht hat kein Forscher, da es die letzte allgemeine Einheit der Dinge notwendigerweise realiter nicht geben kann. Mehr Recht aber hat *der* Forscher, welcher eine grössere notwendige Einheit zwischen den Begriffen erkennt, die sonst in der Luft flattern. Diese engere Konsequenz kann sein einziges Ziel sein und, wo er dort im Einzelnen die Steine so fugenfest aufgeschichtet hat, dass sie wirklich ein Eines, ein Ganzes bilden, da müssen ihm auch die Andern folgen — denn mit der neuen Einheit ist ein neuer Begriff gewonnen, eine neue massive Zone jenes ewig in die Luft wachsenden Baus, ein Begriff, dessen Consequenz seine Existenz und dessen Existenz seine Notwendigkeit ist. Wo die causale Notwendigkeit aufgegangen ist, hat das Denken einen Triumph errungen. Die Aesthetik nun wird niemals zu Rande kommen, wenn sie nach irgend einem Prinzip eine Künsteeinteilung sucht, die erschöpfend wäre. Erst wenn sie sich zu der Vorstellung der notwendig allgemeinen Kunstseele durchgerungen hat, wenn sie diese nicht mehr als aus isolierten Formen geworden, sondern in ihrem vollen, vielseitigen, unendlichen Charakter auffasst, dann erst hat sie den Baustein gewonnen, der massiv und brauchbar ist. Es drängt uns zum Schluss noch recht deutlich dieses Wesen der

Kunst vor Augen zu halten, das sich ganz als ein Character giebt, notwendig in ewiger Bewegung und Verschiebung seiner Einzelkräfte, notwendig sich durch diese immanente Kraft zu neuen Bildungen fortwebend, notwendig die Strömungen der Zeit, die Einflüsse grosser Persönlichkeiten durch *alle* Adern saugend.

Welches Geben und Nehmen, welches Suchen und Fliehen zwischen den Gliedern der Kunstseele! Da ziehen Einflüsse der einen Kunst in die andere, tektonische in die Plastik, malerische in die Poesie, poetische in die Malerei und Musik und so ins Unendliche weiter. Da mischen sich Teile der einen Kunst mit einander: ein Epos wird nur an seinen intensivsten lyrischen Stellen aufgedeckt, eine Lyrik in dramatischer Form veräussert. Da treten die Künste selbständig zu gemeinsamer Wirkung zusammen: die Musik zur Poesie, Architektur zur Plastik und Malerei, Mimik zur Poesie, Lautmimik zur Sehmimik, Tanz zur Musik, Rhythmus zur Dichtkunst und so weiter in den tausend Fällen, wo die eine Kunst das unveränderte Material einer andern für ihre Zwecke benutzt, oder wo, wie in der Oper, eine grosse Reihe von Kunstarten nebeneinander auf denselben Ausdruck arbeiten: sodass selbst die Malerei in der Wandeldekoration die Bewegung der musischen Künste annimmt und Stimmungs-Entwicklerin werden kann. Hier als massiverer Fond für die bewegte Handlung und Musik, leistet sie dieselben Dienste, wie die Denkmalsarchitektur für die Plastik und die Landschaft für den Tempelbau, die ihnen den zusammenfassenden, tieferweisenden Hintergrund geben. Ob eine Kunst der andern ihr Wesen leiht oder ihr Material zur Verfügung stellt oder selbständig neben sie tritt zu gemeinsamer Arbeit — ob ferner die eine Kunst sich nach rückwärts, nach der Natur zu, schwesterliche Kombinationen sucht oder nach vorwärts, ins Bereich der breiteren Intuition oder gar in die Vorgänge des praktischen Lebens hinein, wie in der gymnastischen, d. i. tektonisch-rhythmischen Haltung und Bewegung des Körpers: es ist eine verwirrende Anzahl von Beziehungen und Verbindungen, die sich jeder leicht zurechtlegt, weil die wirkliche Kunst ihm nur in dieser Form begegnet, die aber der Forscher nur zu Ungunsten des lebendigen Einheitsbildes der vielbewegten Kunstseele tabellarisch zerreissen würde. Nun verstehen wir jenen geschichtlichen Regulierungsprozess der Künste als eine Forderung des Gesamtorganismus, als ein hygienisches Rücksichtnehmen der Glieder aufeinander, ein Aufsaugen der benachbarten Einflüsse und dann eine Reaktion an der gesunden Naturkraft, ein Ausbreiten des einen Gliedes auf Kosten des andern und dann ein scheues, puritanisches Zusammenziehen auf das eigenste Gebiet. Es ist oft dieselbe Wellenbewegung mit ähnlichen Kreuzungen, die nur in der Linie fortgerückt sind. Da entwickelt in den Niederlanden die Musik ihre harmonisch-formalen Kräfte zur höchsten Steigerung, das charakteristische Element fühlt sich beeinträchtigt, es ruft die Poesie zum Bundesgenossen und gewinnt im Caccinischen Kreis der formalen Musik ein Stück Boden ab. Dasselbe Spiel wiederholt sich unter Gluck, unter Beethoven, unter Wagner. Nach dem vorletzten Knotenpunkt kann der poetische Bundesgenosse, der noch am Schluss der Neunten drangvoll herbeigerufen ward, schon entbehrt werden, nun ist er nur noch der gleichberechtigte Freund. Vielleicht fällt auch noch die Freundschaft und auf den Schultern Liszt's und Richard Strauss's erblüht die absolute, gänzlich unbe-

schränkte, puritanische Charaktermusik. Darum wird Wagner nicht kleiner, wie Michelangelo nicht kleiner ward durch den impressionistischen Puritanismus der modernen Malerei, die erst das Formale und dann das Poetische ausschied, um das rein Malerische übrig zu haben. Das Sichbesinnen jeder Kunst auf ihre eigensten Wirkungen ist das, was man oft Naturalismus nennen hört, gleichviel, ob es Malerei, Mimik oder Poesie sei. Man müsste dann die Selbstreinigung formaler Künste, die Vereinfachung ihrer harmonischen Verhältnisse, also den Uebergang von Rococo in Louis XVI. und in Empire, oder die musikalische Formalität Rossinis gegen Beethoven oder der Neuitaliener gegen Wagner ebenfalls Naturalismus nennen. Ich weiss mit diesen Worten schlecht umzugehen. Ich weiss nur, dass in dem Prozesse, welcher z. B. die Malerei zum Abstreifen alles Nebenmalerischen treibt, und in dem, welcher eine Formkunst zum Vereinfachen der latenten Mathematik führt, derselbe Trieb mächtig ist: nämlich Selbstbesinnen auf Eigenart, Rücksehnen aus den komplizierten Beziehungen zu Schwesterkünsten nach der ursprünglichen Quelle der Natur, die dort die betreffende reine harmonische Kraft ist, hier die reine Auffassung des betreffenden realen Charakters. Fragen lässt sich erst: was steht uns ästhetisch höher, das Formale oder das Charakteristische?

Erscheint uns die Gemeinschaft der Künste als ein grosser Körper, dessen Glieder, um zu leben, sich rücken, sich erweitern, sich zusammenziehen müssen, so gewinnen wir die Einsicht, dass jedes dieser Glieder für sich zur organischen Erhaltung des Ganzen notwendig und nützlich sei. Für das *Leben* des Ganzen hat jedes seine gleichberechtigte Bedeutung, die Architektur wie die Mimik, die Musik wie die Poesie, die puritanische Malerei wie die geschichtliche Malerei. Kein Recht giebt es, die eine Kunstart für die allein seligmachende zu halten, die andere zu verachten. Macht doch die Grösse überhaupt nicht der Weg, sondern derjenige, der ihn beschreitet. Wir erleben es in diesen Jahren, dass auch die Malerei, die nichts als Malerei sein will, abgelöst wird von einer Malerei, die sich mit einem neuen Inhaltsstrome sättigt und darum naturgemäss vom Geiste der Poesie annimmt. Dann wird wieder die puritanische Welle über die Malerei kommen, während vielleicht gleichzeitig das Musikalische wieder einen neuen Bund mit der Poesie und diese vielleicht einen neuen Bund mit der rhythmischen Form geschlossen haben wird. Es ist die Forderung der Kunstseele als einer Gemeinsamkeit, dass ihre Glieder sich reinigen und wieder tränken müssen: das ist ihre *Blutcirkulation*. Dann giebt es keine absoluten Grenzen mehr, die nach dem Muster des Laocoon als Gesetze für alle Zukunft aufgestellt werden sollen, dann giebt's keine Rubriken mehr, aus denen alles Unpassende herausgeworfen wird: der Wechsel, die Beeinflussung, die Anziehung und Abstossung erscheint dann als das Notwendige, als das Lebensgesetz — die Bewegung, nicht die Starrheit als das Heil.

Aber wenn auch für das Leben des Körpers alle Glieder, jedes in seiner Funktion und Lage, und alle in ihrer organischen Verbindung notwendig sind, so ist doch der *Wert* der Glieder darum nicht der gleiche. Der Kopf ist uns teurer als die Leber. Denn das Animalische steht uns niedriger, als jene Eigenschaften, durch welche der Mensch seine Uebertierheit beweist, durch welche er die Descendenzlinie der Natur bis zu der ihm möglichen letzten Spitze treibt. Jenes Animalische

ist ihm das Notwendige, aber das Notwendige ist nicht das Höchste. Erst wo vom animalischen Gesichtspunkt aus der Ueberfluss beginnt, treten die höheren Kräfte an die Arbeit. Das blinde egoistische Wollen ist auch dem Tiere eigen — menschlich und höher ist seine Regulierung durch das Denken und seine gewohnheitsmässige Dämpfung in Sittlichkeit. Das instinktmässige Kombinieren kommt dem Tiere zu — menschlich und höher ist das Begriffebilden und vorauseilende Rechnen. Das instinktive mathematische Formbilden macht den tierischen, unbewussten Kunsttrieb aus — das bewusste ästhetische Fortbilden aller Naturkräfte und Naturprodukte ist das unschätzbare Eigentum des Menschen. Aber auch innerhalb dieser Vorgänge giebt es für den Menschen ein Höheres und ein Niedrigeres. Die gewöhnliche empirische Berechnung stellt sich unter die weitsehende wissenschaftliche Begriffsbildung und die formale Kunst stellt sich unter die charakteristische. Immer ist es der Weg vom Notwendigen zum Selbständig-Spielenden, vom Unbedingten zum Ueberflüssigen, vom Animalischen zum Spezifisch-Menschlichen. Jener Anfang wird sich niemals vergessen, so wenig als das Essen und Schlafen; er bedeutet eine gewisse Gesundung, ein Saugen an den Mutterbrüsten der Natur für den allzu eilig auf das Ende Zueilenden. Aber Ziel und höchste Errungenschaft wird dies Ende doch immer bleiben, schon weil es nicht, wie der Anfang objektiv gegeben, sondern ein aus der Notwendigkeit der menschlichen Natur subjectiv *unendliches* Ende ist.

Ihm treibt die gesamte Kunstentwicklung, wie die einzelne Künstlerentwicklung zu, wofern der persönliche Willenstrieb nicht versagt. Stellen wir uns die Entwicklung eines jeden jener Glieder der Kunstseele in seiner Wellenbewegung vor, die immer intensiver, immer schneller, immer gesättigter sich vollzieht. Ein Durchschnitt durch die bald von einander, bald zu einander eilenden Linien aller der Glieder wird, je vorgerückter der Verlauf ist, desto komplizierter ausfallen, eine desto grössere Verwicklung der elementaren Formgesetze aufweisen, eine desto grössere Summe von charakteristischem Gehalt antreffen. Nicht bloss in der Natur steigert sich mit der Zeit für unser Erkennen — und von einer andern Natur können wir ja nicht sprechen — der Charaktergehalt, auch in der Kunst, in den Künsten wächst er im Durchschnitt. Die Beziehungen, welche mit der Zeit sich zwischen den Gliedern der Kunstseele bilden und ihr Bedürfnis darstellen, aus der Differenzierung sich in der Einheit wieder zu gewinnen, bedingen das Wachstum gewisser latenter associativer Elemente, die sich immer zu reicherer Charakteristik gegenseitig entzünden. Als im Wagnerschen Gesamtkunstwerk die Kunstseele einen solchen, besonders bedeutsamen Versuch machte, ihre notwendige Differenzierung wieder zur ebenso notwendigen Einheit zusammenzuführen, gewann daraus sowohl Musik, wie Mimik, wie Rhythmik, wie Malerei, wie Poesie an neuem charakteristischen Gehalt. Mit jedem Kombinations-Knotenpunkt, der in der Verschiebung der Glieder eintritt, ist immer ein bedeutender Ruck nach dem Charakteristischen gegeben. Das Wirken dieser latenten Charakter-Associationen können wir uns gut verdeutlichen, wenn wir die Wichtigkeit des associativen Faktors auch in der *Darstellung* des Charakterkünstlerischen bedenken. Erst nachdem sich so und so oft die Bahnen der Musik Malerei und Poesie getroffen hatten, war es möglich die associative Symbolik in der

poetischen Sprache zu ihrer heutigen Höhe zu bringen. Millionen Fälle giebt es, in welchen ich einen äusseren Vorgang durch einen inneren oder einen inneren durch einen äusseren verdeutliche: wenn ich von gelben und späten Gefühlen oder von der Melancholie des Herbstes rede, so associire ich zwei Welten. Millionen anderer Fälle giebt es, in welchen ich innere mit inneren, und äussere mit äusseren Vorstellungen verschiedener Sphären verknüpfe — Wohligkeit des Pessimismus, Mutter Natur —, auch hier macht die Paradoxie der Association die Anschaulichkeit der Vorstellung, giebt dem Leser jene Anweisung zur Phantasieausfüllung, welche die poetische Charakterkunst am meisten benötigt.

Treibt also schon die ganze natürliche Kunstentwicklung durch das Gesetz einer latenten Association die Menschheit zu immer reicherer Entfaltung des Charakteristischen, so drängt auch im Einzelnen das ästhetische Verhalten, wenn es sich wahrhaft steigern will, allüberall von der Form zum Charakter hin. Was unserm grossen Göthe passierte, als er von der lebendigsten Charakterkunst über jene feinsinnige, musikalische Mitte von Form und Charakter in der Iphigenie und im ›Tasso‹ schliesslich zu seiner unseligen Formalistik hinüberglitt, welche sich in der ganzen Trümmerwelt des klassicistischen Zeitalters begraben lassen musste, — dasselbe passiert jeder Form, wo sie es wagt, dem Charakter seine Bedeutung abzusprechen. Es ist nicht umsonst, dass das Formale so eng an das logische Denken stösst, welches *vor* dem ästhetischen Prozess liegt. Es ist nicht umsonst, dass das Formale wie diese Logik einseitig und schablonenhaft und notwendig starr und notwendig gleich ist. Es ist nicht umsonst, dass das Formale mit dem Technischen und dem Zwecklichen immer im besten Einvernehmen lebt und das Lernbare an der Kunst darstellt. Das Publikum weiss schon, warum es das Formale überall liebt. Warum es dem einfach Rhythmischen in der Musik, dem Tanzartigen und Klargebauten, seinen Beifall früher schenkt, als dem charakteristisch Wahren und empfindungswirklich Flüssigen. Warum es überhaupt in der Musik mit wippendem Fusse und nickendem Kopfe zuerst den Rhythmus erkennt und dann eher das Formmusikalische, den Bau an der Melodie, die Kontrapunktik an der Harmonie, die uralte Einfachheit in der Modulation bewundert, ehe es Verständnis findet für das innerliche Charaktermusikalische, ehe ihm die Musik aus der Form die Sprache wird. Das Publikum weiss, warum es in der Plastik und Malerei immer wieder auf tektonisch und farblich Formales geht, auf die süssliche Glätte eines Bouguereau und Thumann, selbst auf die Formenreinheit eines Rafael und Andrea del Sarto, ehe es einen Dürer und Klinger begreift und liebgewinnt. Das Publikum weiss, warum es in der Dichtung sich vor der nackten, wahren Charakteristik schaudernd zurückzieht und es bei Göthe so angenehm findet, dass die schönen Verse Einen über die schreckliche Gretchentragödie hinwegtäuschen. Warum es sich durch sprachlichen Wohlklang über einen nichtigen Stoff gar mystifizieren lässt, warum es so gern technische Konstruktion voller Entzücken für dichterische Intuition nimmt. Die Formgesetze sind immer und überall die gleichen, weil sie als Naturnotwendigkeit dem Menschen mitgegeben sind. Wie die logischen Gesetze, sind sie in ihrer Gültigkeit unbestritten. Wie überall a = a, so ist überall die Symmetrie schön. Die Allgemeinheit aber *fühlt*

weniger in der Kunst, als dass sie *denkt.* Darum liebt sie überall die formale Logik auch im Aesthetischen und glaubt mit ihr am Rande zu sein. Sie empfindet stets cinquecentistisch.

Quattrocentistisch aber empfindet immer der Künstler, der seine Kunst, welche es auch sei, wirklich weiterbringt und selbst Formales, wie es die englischen Prärafaeliten und ihre Trabanten so vortrefflich verstanden, im Geiste der Charakteristik auffasst. Auf Donatello wirkte die eben auftauchende Antike nicht lähmend und reaktionär, und keine quattrocentistisch angelegte Natur wird von der Form mit ihren schmeichelnden, leichten Liebenswürdigkeiten überredet und bezwungen werden, höchstens *sie* bezwingen. Das ist der tiefe Sinn alles prärafaelitischen Wesens, dass es in der Form eine Uniformirung, eine Unwahrheit sieht und dass es von der innerlich erlebten Wahrheit nichts subtrahirt. Jeder Pionier in der Kunst ging *weiter*, und da er weiter ging, konnte er nicht zur Form gehen, die schon da war, sondern er musste zum Charakter fortschreiten, dessen Fülle in unendlicher Ausdehnung noch vor ihm lag. Darum war jeder Pionier und Gesetzgeber der Kunst ein Charakteristiker im Vergleich zu der Vergangenheit, ein Realist. So wenig heute, wie ehemals, so wenig Liebermann und Hauptmann wie die ägyptischen Realisten unter Chuenaten können die Natur nachahmen, und arg sind diejenigen in ihrem ästhetischen Verständnis zurück, welche an eine Nachahmungsmöglichkeit glauben und sie in der Absicht irgend eines einsichtigen Künstlers voraussetzen. Wir wissen es, wir haben es als psychologische, als logische Notwendigkeit erkannt: der Künstler schaut nur *sich*, die Intuition ist seine *innere* Vorstellung, gerade dass sie nicht äussere, sondern innere Wahrnehmung, innere Erfahrung ist, macht ihren höheren Wert aus: gleichviel ob er sich in die mitgegebenen Formgesetze, oder in die erworbene Charakterfülle versenkt. Ich kann nicht mit Dilthey (Einbildungskraft und Wahnsinn) glauben, dass es ein Wesentliches dieser Intuition bilde, aus dem Reichtum das Gemeinsame, aus dem Individuellen den Typus zu gewinnen. Wer den Faust oder Don Quixote schuf, that nur additiv eine weitere Intuition, als ein anderer und zog nicht abstrahirend aus lauter Beobachtungen den Typus ab. Die Fülle, nicht die Typik der hier vereinigten intuitiven Elemente ist das Resultat der Bewusstheit, mit welcher der ästhetische Mensch im Gegensatz zum träumenden oder wahnsinnigen seine überwirklichen Vorstellungen zusammenhält. Anschaulichkeit der Intuition, welcher Art sie auch sei, ist das erste *ästhetische* Erfordernis — Breite der Intuition ist das Zeichen allgemein *menschlicher* Grösse. Darum nur stehen uns breite *und* anschauliche Intuitionen, wie Göthes Faustgestalt, überhaupt so hoch; darum läuft in der künstlerischen Thätigkeit grosser Menschen auch der warme Strom ethischer Interessen fördernd mit; darum kann der Künstler, der ein grosser Mensch ist, wahrhaft erziehlich wirken. Aber wohl gemerkt: der ethische Nebenstrom wolle nie zum Hauptstrom werden, er wolle stets nur Material bleiben, Material der höheren ästhetischen Kraft. Zwar will auch die gesamte Menschenseele wie die Kunstseele im Einzelnen, von Zeit zu Zeit ihre Kräfte, wenn sie sich allzu selbständig differenziert haben, wieder in die ursprüngliche Einheitsbeziehung bringen; zwar muss auch Ethisches und Aesthetisches sich schieben und beeinflussen und reinigen zur Erhaltung der Blutzirkulation des ganzen geistigen Menschen.

Aber, wie der Charakter an menschlich höherem *Wert* dennoch die »Form« überragt, so übertrifft — das lehrte unsere ganze Untersuchung — auch das Aesthetische an Wert der daran verwendeten psychischen Kraft jedes Wollen, jedes Erkennen und ihre *äussere* Kombination, die zur Ethik führt. Denn das Aesthetische ist deren *innere* Kombination, die höhere Synthese von Wollen und Erkennen, wie der Charakter die Synthese der Formkräfte ist. Wo sich der Mensch mehr als Mensch bethätigt, wo er sein Allereigenstes besitzt, dort wird, bei aller Notwendigkeit der Basis niederer Kräfte, sein würdigstes Ziel liegen. Das Aesthetische ists im Menschen und im Aesthetischen ists der Charakter.

Für den Menschen kann es nur das eine Vervollkommungsziel geben: weiter ins Menschliche hinein. Dem Gedanken nach ist mir der Künstler im Menschen das Höchste, weil das Schaffen sein eigenstes Eigentum ist. Aber schon praktisch erscheint mir das Aesthetische als der letzte und sicherste Hafen unseres Daseins: wie am Busen der ewig treuen, einzig wahren und zwingend notwendigen Natur ruht der Mensch in der interesselosen Intuition des innersten Wesens der Dinge aus, hinter allen Inkonseqnenzen und Halbheiten des blinden Wollens und des kalten Rechnens, hinter all den verwirrenden Konflikten zwischen dem egoistischen Ich und dem logischen Wir, welche man Leben nennt. Jeder nach seinen Kräften und seinen Anschauungen — aber wer an den notwendigen Wurzeln des Daseins nicht haften bleibt, sondern höher steigt zum Erkennen und noch höher zum Aesthetischen und dennoch den Baum dieses Menschentums nicht blos an der Krone üppig blühen lässt: um so besser dann. Und innerhalb der Kunst ist es wie eine Wage. Auf der einen Schale liegt die Form, auf der anderen der Charakter. Gern möchte der Charakter hinuntertauchen in die allerunendlichste Tiefe, welche die Menschenseele erschauen kann, aber das Gegengewicht der Form und ihres ganzen Anhangs sorgt schon für die nötige Regulierung, für den Rhythmus der Bewegung. Die Materie zieht immer wieder zur Erde, das Publikum hängt sich mit der ganzen Schwerfälligkeit der Majorität daran und es lässt nicht los, auf dass der Charakter nicht zu rapide seine Freiheit gewinne. Das Publikum ist der Interpret der Materie, der Künstler der des Geistes. Das Volk ist die notwendige Wurzel, aus welcher die Kunst ihre Lebenssäfte saugen wird, das Individuum aber ist der Vollbringer der That selbst, welche die höchste geistige Offenbarung bedeutet. Darum vorwärts, immer mehr aus der Form in den Charakter! In allen Künsten werdet das, was man Realisten nennt, nicht Nachahmer der Natur, sondern Wahrheitsliebende gegen die Fülle der Intuition unter Regulierung an der Natur. Immer noch mehr Charakter in die Dichtung, immer noch mehr Wahrheit in die Musik, immer noch mehr Eindruck in die Malerei. Vergesset nie, dass dies Ziel ein unendliches ist, weil wir selbst unendlich sind. Vergesset aber auch nie, dass, wollt ihr ästhetische Gesetzgeber sein, die Intuition sich in der Persönlichkeit zusammenhalte. Denn die Kunst ist ein Wagen, dessen Rosse auf und davon stürmen; sie bedürfen des Lenkers. Das Ideal wird dann die grosse, herrlich tiefe Charakterkunst sein, die ganz im Ausdruck lebt und alles Formale verloren hat. Des Südens beste Aufgabe war die Form, die in der Plastik der Antike, in der Malerei des römischen Cinquecento,

in der italienischen Oper ihre höchsten Triumphe feierte. Des Nordens beste Aufgabe ist der Charakter, der unpopulärere, aber individuellere. Ueber dem Norden liegt eine stimmungssatte Atmosphäre, leichter Nebel verhüllt harmonisch die klaren Conturen, Frühling und Wintersanfang ziehen mit zitternden Klängen in die Herzen ein, der Mensch sucht die Natur und liebt sie in jeder Düne und in jedem schleichenden Waldsee, er empfindet tiefer und er sieht die Dinge von innen, ein knochiger bäurischer Germane, von dessen Antlitz nicht liebreizende Linienspiele entgegenlächeln, sondern ein persönlicher Ausdruck spricht, durch Erlebnisse und Erfahrungen gewonnen. Nicht unter dem klar gezeichneten, menschenähnlichen Olymp, sondern unter dem Landschaftsdämmer der malerisch-metaphysischen Edda konnte die Blüte der Charakterkunst emporspriessen. Hier liegt das England, welches einen Shakespeare und Byron gebar und sich der klassicistischen Reaktion am fernsten halten konnte. Hier liegen die Niederlande, welche die grösste Stoffentdeckung der neueren Malerei machten und deren Luft heut noch schwanger ist von modernen Problemen. Hier liegt das Skandinavien, welches nach Abschüttlung des Thorwaldsenjochs in blühendem Erwachen dichterisch und malerisch, vom Strandbild bis zur Keramik, den Geist nordischen Empfindens an manchem Ort des Mittellandes fruchtbar kolonisierte. Hier liegt das Deutschland mit seinen Dichterdenkern, mit seiner Beethoven-Wagnerschen Ausdrucksmusik, mit seinem frisch blühenden Sezessionismus in Dichtung und Bildnerei. Und was ihm am Slaventum, dem unverbrauchten, Verwandtes ist, und was nordischer Geist nach Paris und selbst nach Italien, in Huysmans, in Millet, in Segantini, als Vorposten moderner Bewegung sandte, das thut sich alles zu einer grossen Kraft zusammen, deren Feind die romanisierende Form, deren Ziel der germanisierende Charakter ist. Und so sagen wir uns doch endlich einmal in aller positiven Hoffnungsfestigkeit: schuf der Süden die nährenden Lebenssäfte, so schafft der Norden die zur letzten Reife gediehenen Früchte, die sich in der Wellenbewegung der Jahre ewig erneuern; ins Unendliche hinaus. In ihm liegt die Zukunft, denn in ihm liegt das Höhere.

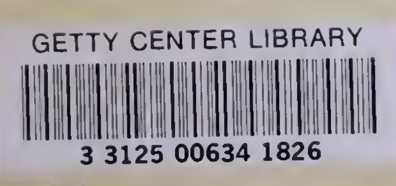
Niemals würde zu diesem Resultat ein Publikum gelangen, welches immer der Form verfällt und einen Rafael und Mozart eher begreift als einen Dürer und Wagner. Niemals aber wäre auch jene ältere Aesthetik zu diesem Schluss gekommen, welche ja nichts weiter that, als die Empfindungen und Forderungen des Publikums zu formulieren. Wenn ich in solchen Büchern lese, glaube ich die niederziehende Allgemeinheit in wissenschaftlicher Personifikation vor mir zu haben, welche auf das Recht der Menge und das Recht des Uniformalen pocht. Sie gelangt zu einem Ideal der Typik, der Konzession und der Individuallosigkeit. Es ist die ästhetische Sklavenmoral. Im Bereich des praktischen Handelns zwar bricht sich die Herrenmoral das Genick an der unvermeidlichen, weil apriorischen Logik der Gesellschaft. Im Bereich des künstlerischen Schaffens aber ist sie die einzige Logik, weil sich das Individuum hier zum Siege durchkämpfen kann und muss. Wir bekennen uns zu ihr, indem wir nicht die Empfindungen und Forderungen der schwächsten ästhetischen Natur vertreten, des Publikums, sondern die Empfindungen und Forderungen des stärksten ästhetischen Menschen formulieren: des Künstlers. Unsere Aesthetik von Innen hat sich das Recht zu diesem Ausgangspunkt

bewiesen, denn sie hat das grosse Persönliche, nicht das berechnende Zweckliche, und das tiefe Intuitive, nicht die formale Aeusserlichkeit als Vollendung des ästhetischen Verhaltens erkannt. Nicht von dieser, nicht von jener Kunst kam sie zu solchem Schlusse, sondern sie nahm die Kunstseele als einen gesamten, der notwendigen Blutcirkulation unterworfenen Organismus, dessen Glieder das Leben verlieren, wenn man sie für immer herausschneidet, und einheitlich erfasst sein wollen in dem unendlichen, ewig sich fortbauenden Beziehungsreichtum *zwischen* den Künsten.

DRUCKFEHLER.

S. 14, Z. 8: »ausgeholt« statt »ausgehohlt«.
S. 64, Z. 8 und 10 v. u.: »er« statt »es«.
S. 83, Z. 2: »sie« statt »es«.
S. 83, Z. 27: »und« statt »ein«.
S. 84, Z. 13: »die Harmonie das Nebeneinander« statt »die Harmonie das Nacheinander«.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 1826